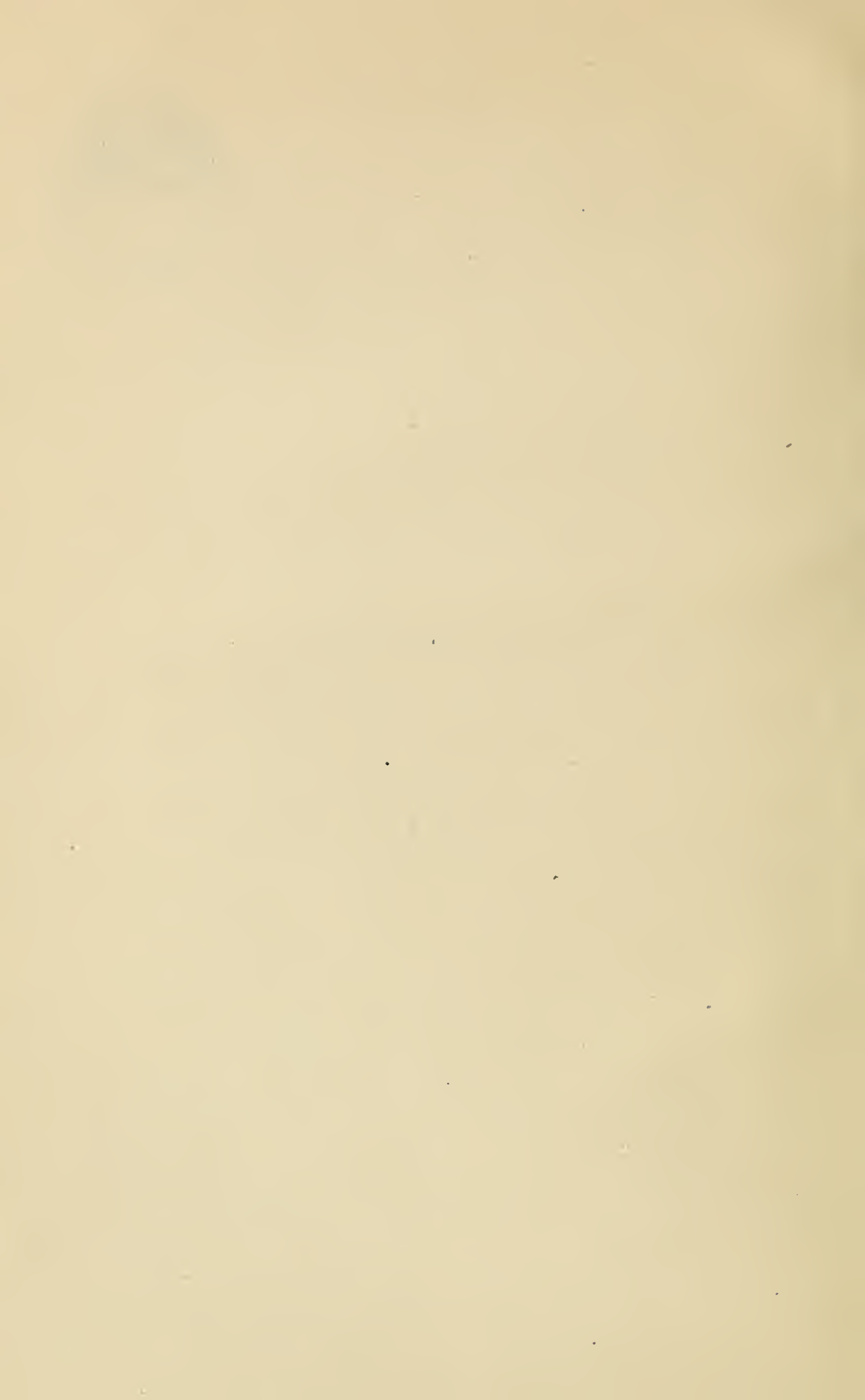


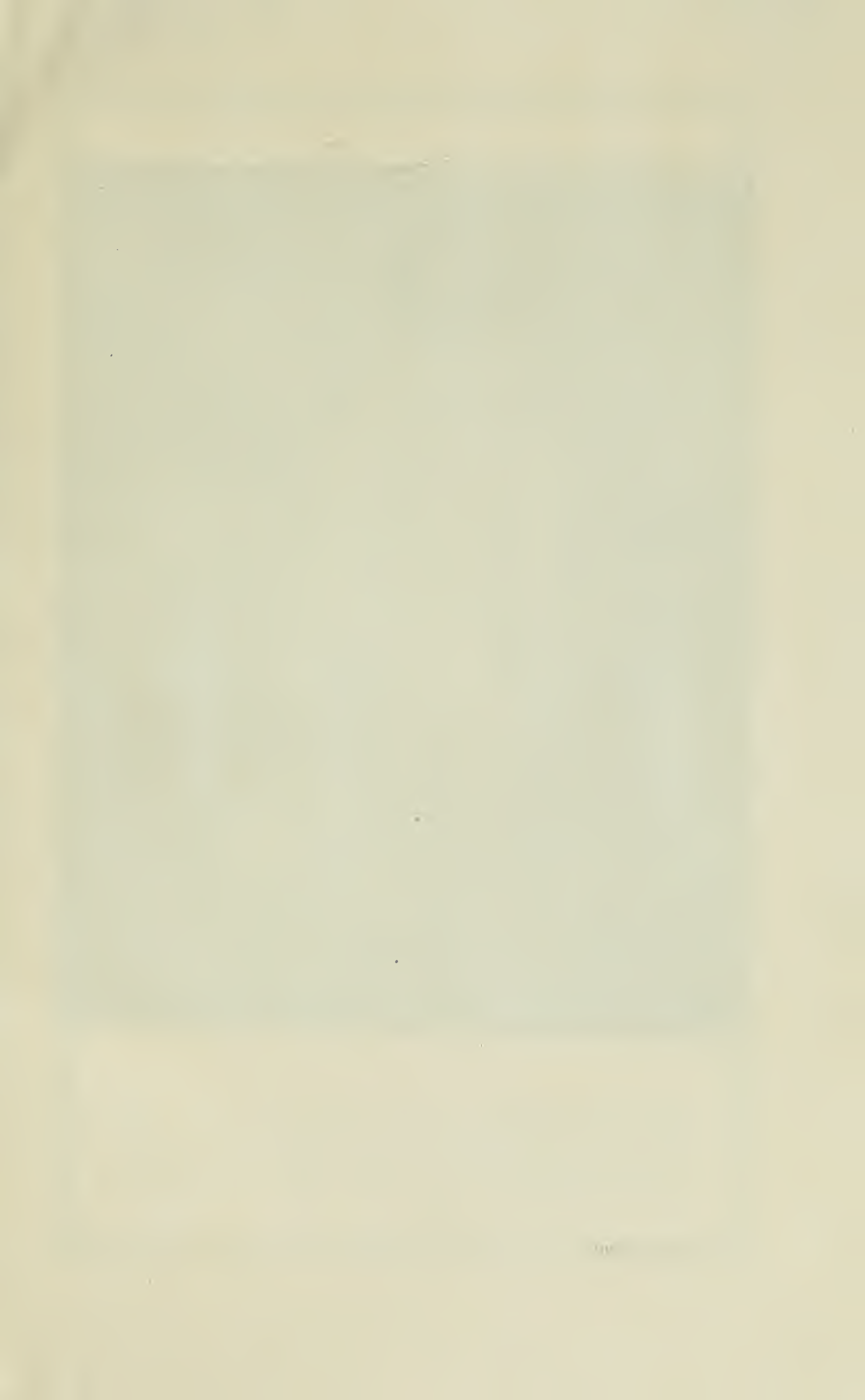






E. u. J. de Goncourt, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Band I.







Antoine Watteau *Gilles*

E. u. J. DE GONCOURT

DIE KUNST DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

ERSTER BAND

MIT 42 GANZSEITIGEN ABBILDUNGEN

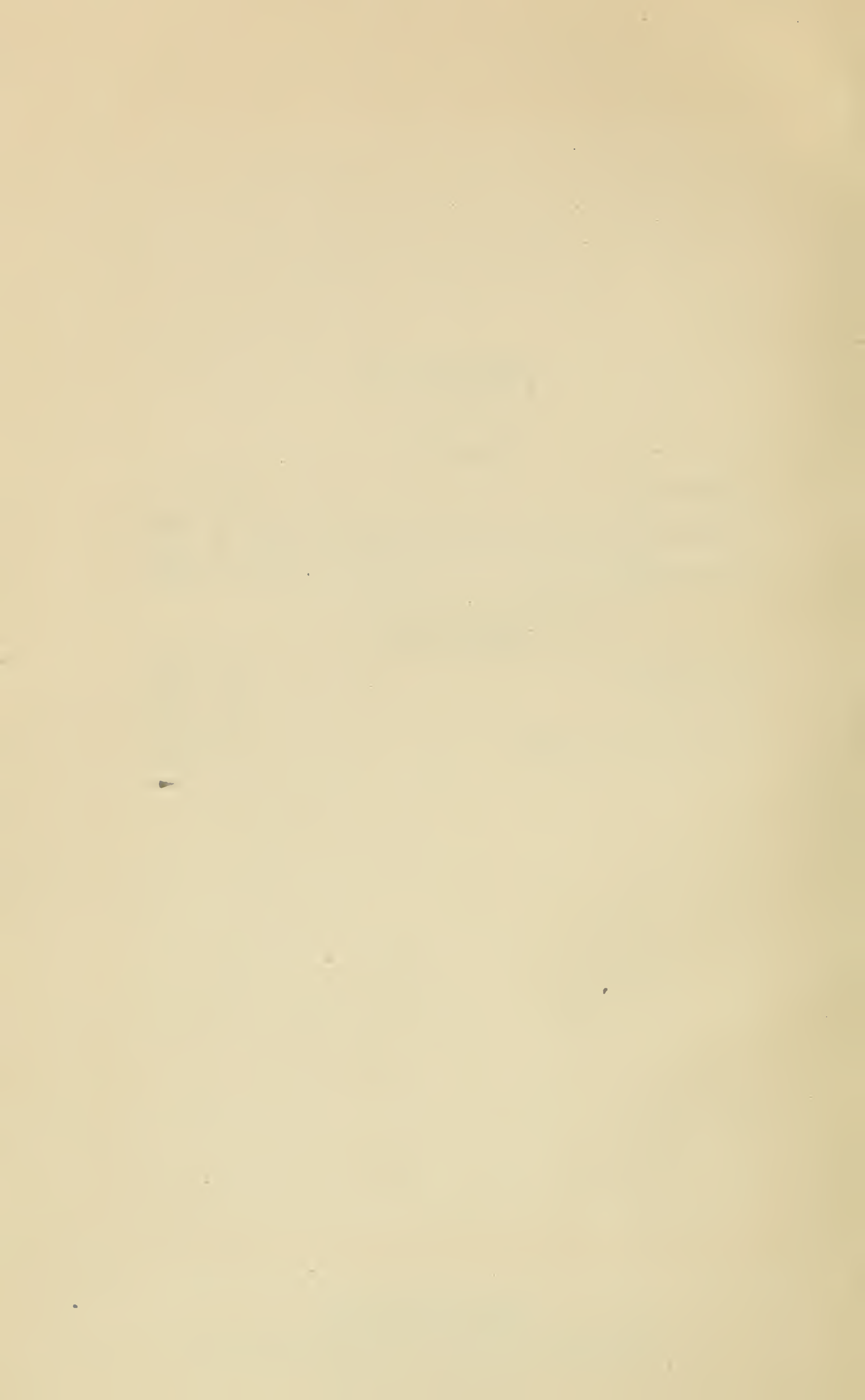
HYPERIONVERLAG / MÜNCHEN

Dieses Buch wurde im Winter 1920/21 von der L. C. Wittich'schen Hofbuchdruckerei in Darmstadt gedruckt. — Den Einband zeichnete Emil Preetorius.

INHALT

Band I:

Band II:



WATTEAU



DER große Dichter des achtzehnten Jahrhunderts ist Watteau. Eine Welt, eine ganze Welt der Poesie und der Träume ist aus seinem Kopf hervorgegangen und füllt sein Werk mit der eleganten Leichtigkeit eines übernatürlichen Lebens. Aus der Phantasie seines Hirns, seiner künstlerischen Eigenart, seinem ganz neuen Genius steigt eine Märchenwelt, nein, steigen tausend Märchenwelten auf. Der Maler hat den zauberhaften Visionen seiner Einbildung eine ideale Welt entlockt und hoch über seiner Zeit eins jener Shakespearischen Königreiche, jener leuchtenden, liebeatmenden Länder, jener galanten Paradiese aufgebaut, die polyphile Geister auf Wolken des Traumes erstehen lassen, zur Freude und Wonne poetischer Menschen.

Watteau hat die Anmut erneut. Die Anmut ist bei Watteau nicht mehr die antike Anmut, nicht mehr der strenge, unveränderliche Reiz, die marmorne Vollendung einer Galathea oder der rein plastische Zauber und der körperliche Glanz einer Venus. Die Anmut Watteaus ist eben — die Anmut. Sie ist jenes Etwas, das die Frau in Lieblichkeit, in Koketterie, in eine Schönheit hoch über körperlicher Schönheit kleidet. Sie ist das kaum wägbare Etwas, das die lachende Anmut der Linie, die Seele der Form, die geistige Physiognomie der Materie zu sein scheint.

Aller Zauber des ruhenden Weibes: die Lässigkeit, die Trägheit, die Ungezwungenheit, die Art, sich anzulehnen, sich hinzustrecken, sich gehen zu lassen, das Ebenmaß der Haltung, die süße Miene ihres gesenkten Köpfchens, der wogende Busen, die geschmeidigen, schlangenhaften Windungen des weiblichen Körpers, das Spiel der schlanken Finger am Griff des Fächers, die hohen Absätze, wie sie vorwitzig unter den Röcken hervorsehen, die unbewußte Hingebung einer Bewegung, die Koketterie der Gesten, das Spiel der Schultern und jede Weisheit, die die Spiegel des letzten Jahrhunderts das Weib gelehrt haben, die Gebärdensprache der Anmut! sie lebt in Watteau blühend und klingend, unsterblich und unvergleichlich lebendiger als derBusen der Gattin des Diomedes, wie ihn die Asche Pompejis gebildet hat. Und wo Watteau diese Anmut beseelt, wo er sie aus Ruhe und Reglosigkeit löst, wo er ihr Leben und Handlung leiht, scheint sie sich im Rhythmus zu bewegen, und ihr wiegender Schritt scheint ein Tanz, den Harmonien begleiten.

Wie holdselig ist das Weib, wie holdselig die Anmut! O Natur, wo des Malers Poesie sich ergeht! O selige Fluren, zum Schauplatz für ein erträumtes Leben geschaffen! Ein verführerischer Fleck Erde! Diese Wälder atmen Liebe, diese Felder klingen von Musik, in diesen Hainen muß das Echo sein Spiel treiben! Von grünen Lauben hängen Blumenkörbe herab! In holden Wildnissen, fern von der neidischen Welt, vom zauberischen Pinsel eines Servandoni berührt, spenden klare Brunnen Kühlung; marmorne Statuen und Najaden,

auf denen die zitternden Schatten der Blätter tanzen, sind ihre Bewohner! Inmitten eines Gehöfts sprudelt plötzlich ein Wasserstrahl! O, du liebreizendes, strahlendes Land! Sonnenglorie! träumende Lichter auf dem Rasen, durchsichtig leuchtendes Grün — schattenlos! Hier verblaßt die Palette des Veronese mit ihrem schreienden Violett, mit den Goldtönen blonden Haares! Ländliche Freuden! Rieselnde, reich geschmückte Dekorationen! Gärten voller Brombeer- und Rosenbüsche! Französische Landschaften mit den Pinien Italiens bepflanzt! Dörfer, in denen Hochzeiten, Karossen und Zeremonien, Festgewänder und Lustbarkeiten heiterstes Leben verbreiten, in denen Violinen und Flöten in betäubendem Reigen zu einem jesuitischen Tempel führen, der Vermählung von Natur und Oper! Eine ländliche Szene mit grünem Vorhang, mit einer blühenden Rampe, wo die französische Komödie auftritt, wo der italienische Gaukler seine Sprünge macht.

Lustig! Ihr sollt im Festkleid den Frühling verschönen, Himmel und Erde Watteaus, lustig, ihr *Gelosi!* Ein bergamaskisches Lachen wird dieser Dichtung Lachen und Leben, Handlung und Bewegung leihen. Hier treibt sie sich herum, hier weckt sie Frohsinn, Summen und Lärmen, die Narretei mit den klingenden Schellen an der Kappe! Rüschen und Häubchen, Lederkoller und Degen, zierliche Westen und kurze Mäntel kommen und gehen. Die Truppe der Possenreißer ist angelangt und führt unter diese schattigen Bäume den Karneval menschlicher Leidenschaften und den Regen-

bogen ihrer Kleider. Eine bunte Familie in Sonnenlicht und gestreifte Seide gekleidet! Der eine hüllt sich in das Gewand der Nacht. Der andere schminkt sich mit dem Monde! Harlekin voller Anmut wie eine Linie des Parmesen! Pierrot drückt die Arme an den Körper, steif wie ein I! und die Tartaglias und die Scapins und die Kassandren und die Doctores und der beliebte Mezzetin, „der dicke Braune mit dem lachenden Gesicht", immer der erste auf dem Platz, das Barett im Nacken, von oben bis unten gestreift, stolz wie ein Gott und fett wie ein Silen! Die italienische Komödie spielt auf all diesen Landschaften Gitarre. Behaglich hingestreckt, trägt die italienische Komödie die Nase hoch und weckt glorreich am Rand der Quellen, am Saum der Wälder, auf jeder Lichtung süße Klänge,

„Kinder rosenroter Lippen".

Das Duo des Hanswurstes und der Columbine ist Musik und Lied der Komödie Watteaus.

Wie glücklich eint sich diese Mode Italiens in ihrer schillernden Seltsamkeit der französischen Mode des jungen achtzehnten Jahrhunderts, und welch himmlische Mode entsprießt dieser Verbindung und Verschmelzung: die Mode Watteaus. Eine Mode, die, abenteuerlich und frei, ausschweifend und heilig, das Neue, Pikante, Lockende im Fluge erhascht. Spielend findet hier eines Künstlers Schere Lässigkeit wie zierlichen Putz, die reizende Ungezwungenheit der Morgenstunden wie das prächtige Staatsgewand der Nachmittage. Die Schere einer Fee schenkt einer kommenden Zeit Muster wie aus tausend und einer Nacht: der

Frau von Pompadour das Negligé, dem sie einmal den Namen geben wird, und der Bertin ein Vermögen! Mit wahrer Wonne fährt sie durch den schweren Brokat und schont weder den Stoff noch das Auge des Anbeters. Reizend sind die Röcke gerafft, zu entzückenden Muscheln gefaltet, dazu enge Mieder, neckenden Kerkern gleich, seidene Käfige, denen der blühende Körper entschlüpft! O Schere Watteaus, von bunten Bändern umflattert, welch süßes Reich der Koketterie hast du in dem erträumten Reich der Maintenon geschneidert!

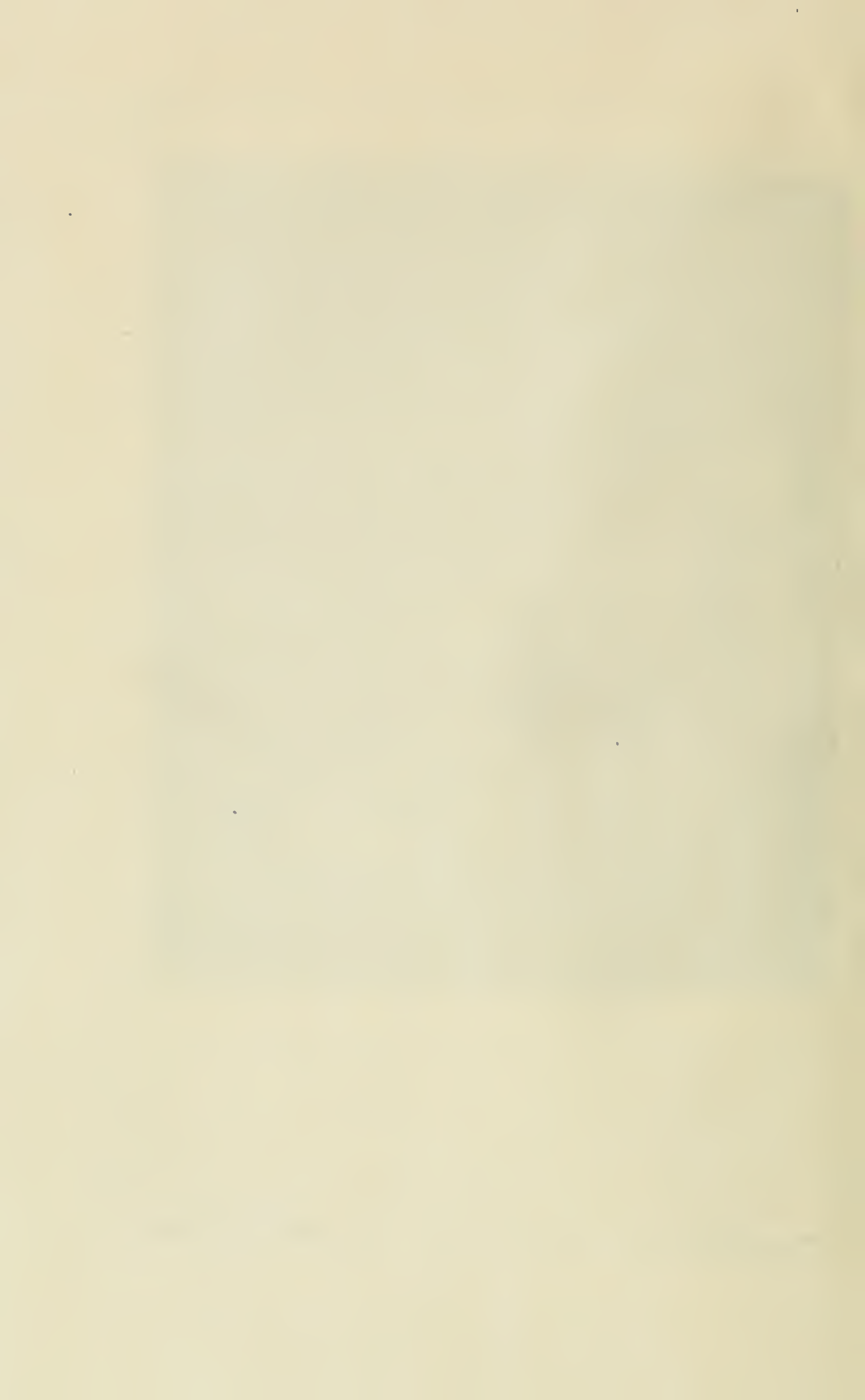
Dieser göttliche Schneider war ein wundervoller Utopist, der alles verschönte, der liebenswürdigste und keckste Lügner. Und wenn er den Krieg berührt? Weg mit Blut und Gemetzel, mit Grausen und Entsetzen! Es lebe der Ruhm, wie er sich für die Oper schmückt! Es lebe der Prunk der goldenen Tressen, des glänzenden Ausputzes, die schreienden Farben der Uniformen, der Krieg im Sonntagskleide, wie er Kinderaugen in leuchtenden Bildern erscheint! Wie er die Liebe anspornt und die Hoffnung hinten aufsitzen läßt, wie der Kummer Vergessenheit trinkt! Gläserklirren und Händedrücken, Maultiere im Schmuck der Federbüsche, Soldatenkinder an der Mutterbrust, Kartenspiel, fliegende Küchen, kleine weiße Küchenjungen, Offizierskoffer zur Toilette geöffnet, schöne Frauen, die so untadelig frisch aus den Zeltwagen steigen, daß auch nicht ein kokettes Spitzenkrönchen zerdrückt ist! Den ganzen Weg des Todes entlang fährt die Eleganz der Stadt auf Karren ins Lager, zu den Märschen klingen hinter den Kulissen die Geigen von

Lérida, zwischen zwei Kanonenschüssen treiben aufgeputzte La Tulipes, girrende Manons ihr kokettes Spiel; klatschende Weiber treten jede Disziplin mit Füßen, schöne Männer tanzen auf einem Bein herum; der Heldenmut liegt vor dem kochenden Feldkessel auf dem Bauch, in der Schenke übt man das Töten als Kunst: eine Skizze vom Kriege des achtzehnten Jahrhunderts, vom lustigen, ungebundenen Lagerleben des Heeres von Denain, Fontenoy und Roßbach!

Warum aber aus dem Treiben der Welt seine Phantasien schöpfen, wenn man eine eigene Welt der Dichtung schaffen kann? Eine unvergleichliche, wonnige Dichtung von schwebenden Stunden der Muße, von Frohsinn und Gesängen seliger Jugend, von Schäferspiel und ruhender Kurzweil! Eine Dichtung von Frieden und Ruhe, wo selbst die fliegende Schaukel langsamer und langsamer das Seil durch den Sand schleift — — — — Überall Thélème! und überall Tempé! Inseln, verzauberte Inseln, die ein kristallenes Band von der Erde trennt! Inseln, die nicht Sorg noch Mühe kennen, wo die Ruhe mit dem Schatten plaudert! Wanderungen ohne Ziel und Hast; die Ruhe träumt angesichts der ruhenden Wolken und Wellen. Selige Gefilde des Meisters! Die Zeit schläft unten am Horizont unter diesem einfachen Dach. Im Nirgendheim, das sich auf keiner Karte der Welt findet, herrscht eine unsterbliche Faulheit unter den Bäumen. Sehen und Sinnen schlummern hier in weiter, verlorener Ferne gleich den sich tiefer und tiefer verlierenden Schranken, mit denen bei Tizian die Welt und seine Bilder enden.



Antoine Watteau *Das Frühstück im Freien*



Dem Lethe gleich fließt das Schweigen durch dies Land der Vergessenheit, darin die Gestalten nur Auge und Mund sind: eine Flamme und ein Lächeln! Auf den geöffneten Lippen schweben Gedanken, Melodien, Worte gleich den Worten eines Shakespearischen Liebesspiels; und hier gleiten sie durch den Schatten in Prunkgewändern, alle die Zauberinnen, denen die Dichter Namen und Gestalt gegeben: Linda und Gulboé, Hero und Rosalinde, Viola und Olivia, alle Königinnen des *Was Ihr wollt.* Blumenmädchen ziehen vorüber und schmücken ringsum die zierlichen Mieder, die hochgetürmten Haarknoten mit Blumen. Kein Lärm als das Jauchzen der spielenden Kinder mit großen, dunklen Augen, die zu den Füßen der Paare wie Vögelchen umherhüpfen: kleine Genien, die der Dichter an die Schwelle dieses Traumes, dieses Zaubers bannt. Nichts tun, als seinem Herzen lauschen und seine Gedanken reden hören, auf Erfrischungen warten und die Sonne wandern und die Welt ihren Lauf gehen lassen und zusehen, wie kleine Mädchen Hunde quälen, die nicht bellen.

Hier ist der Olymp und die neue Mythologie, der Olymp aller Halbgötter, die das Altertum vergaß. Hier leben die Ideen des achtzehnten Jahrhunderts als Götter, hier wird dem Geist der Gesellschaft und der Zeit Watteaus ein Pantheon erbaut durch die Leidenschaften und Sitten der Menschen. Die neuen Gefühle der alternden Menschheit: schmachtende Sehnsucht, Galanterie und Verträumtheit verkörpert Watteau, hüllt sie in Allegorien und stützt sie auf das *pulvinar* einer göttlich

schönen Natur. Aus den geistigen Idealen unserer Zeit macht er die Frauen, oder richtiger die Göttinnen dieser himmlischen Gebilde.

Die Liebe ist das Licht dieser Welt. Sie durchdringt sie, sie erfüllt sie. Sie ist ihre Jugend und ihre Heiterkeit. Betrachtet die Flüsse und Berge, die Parkwege und Gärten, die Seen und Quellen: das Paradies Watteaus tut sich auf! Es ist Cythera! Unter einem Himmel in heiteren Sommerfarben schaukelt die Galeere der Kleopatra auf dem Flusse. Das Murmeln der Welle erstirbt. Der Wald schweigt. Aus himmlischen Gefilden flattert ein Schwarm gaukelnder, tanzender Liebesgötter nieder, flattert und peitscht atemlos mit den zierlichen Schmetterlingsflügeln die Lüfte, schlingt hienieden Rosenketten um müßige Paare, windet hoch oben die Küsse zum Kranz, die von der Erde himmelan steigen. Hier ist das Heiligtum, hier das Ende der Welt: „die friedliche Liebe" des Malers; hier ruht die Liebe waffenlos im Schatten, dieselbe, die Anakreon, der Poet von Teos, in einen linden Frühlingshauch bannen wollte. Ein lächelndes Arkadien, ein Dekameron der Gefühle, eine süße Andacht, Aufmerksamkeiten mit verlorenen Blicken, Worte, die die Seele einlullen, eine platonische Galanterie, eine geschäftige Muße des Herzens, ein Müßiggang im Kreise der Jugend, ein Liebeshof der Gedanken, die zärtlich tändelnde Artigkeit Neuvermählter, die Arm in Arm sich schmiegen, deren Augen kein Fieber, deren Umarmung keine Ungeduld, deren Begehren keine Lüsternheit kennt, die in wunschloser Seligkeit dem Zuschauer auch

die kühnste Bewegung preisgeben können, als ob sie für ein Ballett berechnet sei, und die im Gefühl ihrer Sicherheit sich ruhig und mit lächelnder Lässigkeit wehren, der Roman des Körpers und der Seele, voll Ruhe, Frieden, Erlösung, Seligkeit; eine Trägheit der Leidenschaft, über die die steinernen Satyrn, die hinter grünen Kulissen auf der Lauer liegen, in ein faunisches Gelächter ausbrechen. — Fahrt wohl, ihr Bacchanalien des Gillot, des letzten Heiden der Renaissance, den die Libationen der Plejade den ländlichen Göttern Arcueils gebaren. Fahre wohl, Olymp des *Jo-Pæan*, ihr heiseren Schalmeien, ihr göttlichen Satyrn! Zu Ende das Lachen des *Zyklopen* des Euripides und das *Evoë* des Ronsard, der zügellose Jubel, die efeuumkränzten Freuden und

„ihres tollen Reigens
fliegender Schwung“.

Diese Götter sind verschwunden, und Rubens, der in den Fleischtönen dieser rosigen Blondinen wieder auflebt, irrt entthront durch diese Feste, wo jeder Aufruhr der Sinne schweigt, wo nur beseelte Launen auf einen Schlag mit dem Zauberstab zu warten scheinen, um körperlos zur Heimat der Launen zu entschweben, einem Sommernachtstraume gleich! Es ist Cythera! Aber es ist das Cythera Watteaus! Es ist die Liebe! Aber es ist die poetische Liebe, die Liebe, die träumt und sinnt, die moderne Liebe, die schwermutatmende, schwermutgekrönte.

Ja, in der Tiefe von Watteaus Werk raunt hinter den lachenden Worten eine müde, verlorene Harmonie; unbeschreiblich, unerklärlich; eine süße Traurigkeit

liegt über diesen galanten Festen, die uns leise mitergreift. Dem Zauber Venedigs gleich, spricht hier eine verhüllte, sehnsüchtige Poesie mit leiser Stimme zu den entzückten Sinnen. Der Mensch selbst ist in seinem Werk; man lernt dies Werk ansehen als Spiel und Zerstreuung leidvollen Denkens, als Spielzeug eines kranken Kindes, das da starb.

Der Mensch, — ein Bild schildert ihn uns. Er ist jung, lebendig aufgefaßt: ein unruhiges Gesicht, hager und nervös, mit geschwungenen, fiebernden Brauen, großen, dunklen, sprechenden Augen, einer langen, scharfen Nase, einem traurigen, trockenen, fest umrissenen Munde, zu dem sich von den Nasenflügeln eine tiefe Falte zieht. Und von Bild zu Bild, wie von Jahr zu Jahr, wird er zusehends hagerer und schwermütiger; seine langen Finger verlieren sich in weiten Manschetten, das Gewand wirft Falten über der knochigen Brust, mit dreißig Jahren ein Greis; die Augen sind eingesunken, der Mund zusammengepreßt, das Gesicht eckig, und nichts ist übrig als seine schöne Stirn, die die langen Locken einer Perücke à la Ludwig XIV. freilassen.

Oder sehen wir lieber sein Werk an: nehmen wir seinen *Lorgneur* oder *Flûteur,* — er ist es selbst. Sein lässiger Blick ruht auf dem umschlungenen Paar, das er mit seiner Musik unterhält. Die Töne, die er weckt, rühren ihn nicht. Leeren Auges begleitet er Umarmungen, lauscht der Liebe, bringt zärtliche Ständchen, unbekümmert, gleichgültig und verdrossen, von Langerweile geplagt wie ein Hochzeitsgeiger, der der

Feste, die er begleitet, müde und für seine klingende Geige taub ist.

Wer erzählt uns von dem Leben und dem Genius des großen französischen Malers? Argenville berichtet über ihn auf vier Seiten, und ein Kupferstichkatalog bringt Anekdoten. Welche Hoffnungen erweckte uns der Satz des Caylus am Anfang der Lobrede auf Le Moyne, der an die Akademie gerichtet ist: „Ich glaube, Sie hinreichend über das Leben Watteaus unterrichtet zu haben.“ — — Aber die Verleger der *Memoiren der Akademie* hatten alle Manuskripte der Akademie der Künste zurückgegeben. Das kostbare Leben Watteaus fehlte. Sie dürfen sich mit uns und allen Freunden Watteaus freuen! Neulich hat uns der Zufall bei einem Antiquar ein Manuskript in die Hände gespielt, das dies unendlich kostbare Leben Antoine Watteaus von Caylus enthält, beglaubigt von Lépicié, dem Sekretär der Akademie. Wir übergeben dieses Leben hier wörtlich und vollständig zum erstenmal der Öffentlichkeit, erheben jedoch im voraus Einspruch gegen das harte Urteil und die Voreingenommenheit dieses Mannes, der einst der Freund des Malers war.

DAS LEBEN ANTOINE WATTEAUS, DES FIGUREN- UND LANDSCHAFTS-MALERS IN GALANTEN UND MODERNEN STOFFEN

von

GRAF VON CAYLUS, *Amateur.*

Es liegt mir fern, die zu tadeln, die vor mir das Leben Antoine Watteaus[1]) geschildert haben; ich bin ihnen im Gegenteil dankbar für die Gefühle der Freundschaft und Erkenntlichkeit, die ihr Tun bestimmten. Nur scheint mir, daß sie mit ihrem Lob ein wenig freigebig gewesen sind.

Das Leben eines Mannes, dessen Gedächtnis bei andern fortzuleben verdient, müßte — so scheint es mir — gleichzeitig vorbildlich sein für das, was man tun, wie für das, was man lassen soll. Deshalb meine ich, daß in derartigen Werken Lob und Kritik nach Recht und Billigkeit verteilt sein müßten; und daß endlich eins wie das andere immer die Förderung der Kunst im Auge haben sollte.

Ich selbst, meine Herren, betrachte das Leben der Künstler als ein Bild, das mit absolutester Ehrlichkeit entworfen werden muß, da es den zeitgenössischen wie den kommenden Malern beständig Lob und Tadel vorführt, in so lebendiger, greifbarer Form, wie keine Art der Erzählung je erreicht, und da ferner die größten

[1]) Die zeitgenössische Orthographie schreibt im allgemeinen Watteau übereinstimmend nur mit einem t, obwohl Watteau meistens mit zwei t gezeichnet hat.

Meister aller Zeiten derartige Richtersprüche fürchten sollen, sofern diese die Ehrlichkeit und besonders die Liebe zur Kunst hochhalten. Ich hoffe, daß Sie, meine Herren, meine Ansicht teilen, da Sie mit so großem Eifer die Förderung der Kunst und die Ehre der Akademie anstreben.

Zudem glaube ich, daß diese Ehrlichkeit, die in allen Dingen zu empfehlen ist, den, der sich zu ihr bekennt, von jedem Vorurteil fernhält, soweit es menschenmöglich ist, davon frei zu bleiben. Diese Unparteilichkeit muß ihn zu heilsamer Überlegung führen, die stets die Basis wirklichen Geschmackes ist. Sie muß ihn erinnern, daß jedes Übermaß des Tadels oder der Anerkennung auch die gutwilligsten und sanftmütigsten Menschen aufbringt. Sie muß ihn veranlassen, die richtige Mitte zu halten, die so nötig ist, wenn man überzeugen will. Ich bemühe mich um so lieber, diesen Punkt nicht außer acht zu lassen, als er mir bei einer Forschung, die besonders zur Unterweisung junger Maler beitragen soll, unerläßlich scheint.

In diesem Sinne werde ich an die Ereignisse im Leben Watteaus meine Betrachtungen knüpfen über sein Wesen und sein Schaffen, endlich über alles, was man Fortschritt nennt, soweit es die Kunst betrifft. Ich werde sowohl tadeln als loben, ohne daß mich der Vorwurf träfe, ich hätte an dem liebevollen Andenken gefrevelt, das ich Watteau bewahre, an der Freundschaft, die mich ihm verband und an der Dankbarkeit, die ich für ihn mein Leben lang hegen werde, weil er mir, soweit es ihm möglich war, die Feinheiten seiner

Kunst enthüllt hat. Aber ich werde stets eingedenk sein, daß man in meinem Falle die Kunst mehr lieben muß als den Künstler. Da ich zudem weiß, welche Anstrengung es die Natur kostet, einen großen Historienmaler zu schaffen, so werde ich den Enthusiasmus nicht zum Muster nehmen, der die Autoren mancher spanischer Novellen und mancher kleinen Stücke, die man den Italienern zuschreibt, mit Thou oder Pierre Corneille vergleicht.

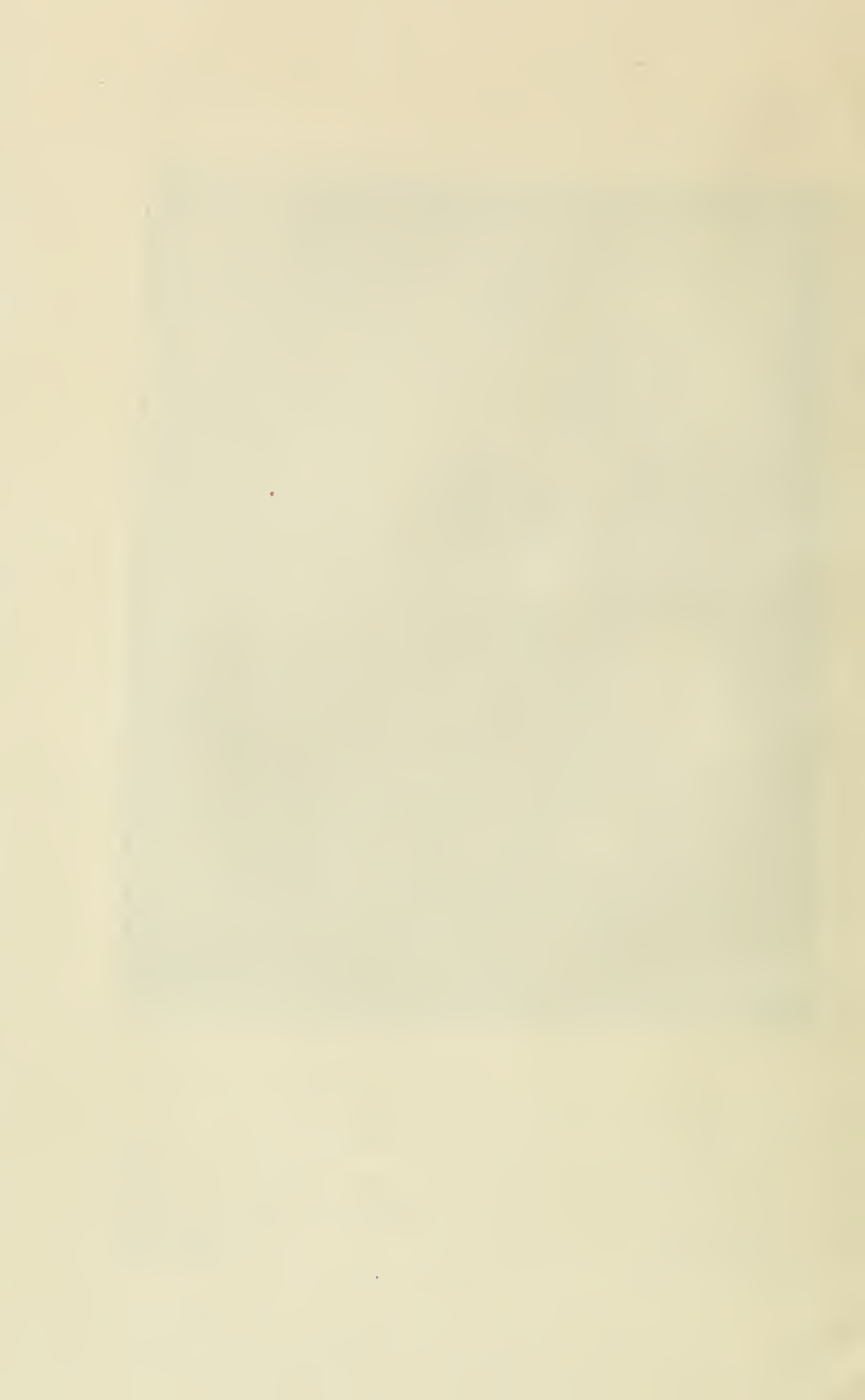
Antoine Watteau wurde im Jahre 1684 in Valenciennes geboren. Er war der Sohn eines Dachdeckers. Die Herkunft kommt in den Augen der Philosophen und Künstler nur insofern in Betracht, als sie die Erziehung unterstützen kann; ist sie aber so geartet wie die Watteaus, so gibt sie einen schlagenden Beweis von dem Genie und Talent, das die Natur verliehen hat.

Hier liegt ein noch stärkerer Beweis dafür in der Härte, die der vorherrschende Charakterzug des Vaters war, von dem Watteau abhing. Nur schwer entschloß er sich, diesen Sohn, dem von Natur schon der Trieb des Nachbildens innewohnte, zu einem Maler seiner Heimatstadt zu geben. Was er bei diesem Maler tat, ist uns unbekannt und braucht uns nicht zu kümmern, denn ich entsinne mich dunkel, daß dieser Meister sozusagen nur nach der Elle malte, und so ist eine Erörterung überflüssig.

Wie dem auch sei, der Vater wollte nicht lange die Kosten dieser Ausbildung tragen. Nicht weil er die Einsicht besessen hätte, sie vom künstlerischen Standpunkte wenig vorteilhaft zu finden, sondern weil er



Antoine Watteau *Schäferszene*



seinen Sohn zwingen wollte, sein eigenes Gewerbe zu ergreifen[1]). Watteau strebte höher hinauf, oder die Malerei selbst hatte ihn sich erkoren. Statt sich also dem Handwerk seines Vaters zu widmen, verließ er ihn und ging — in einer Ausrüstung, die man sich leicht vorstellen kann — nach Paris[2]), um einer Muse zu dienen, die er zärtlich liebte, ohne sie allzu genau zu kennen.

Mit geringer Bildung und ohne Hilfsmittel hatte er noch Glück, da er auf der Notre-Dame-Brücke eine Zuflucht fand[3]). Gleichwohl stimmte diese jammervolle Fabrikation von Kopien bis ins hundertste Glied,

---

[1]) Watteaus Hang zur Malerei offenbarte sich schon in seiner frühesten Jugend. Damals nützte er jeden freien Augenblick, um auf dem Markt alle komischen Szenen zu zeichnen, die die umherziehenden Marktschreier und Quacksalber dem Publikum vorführen. (*Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère,* Paul Gersaint, 1744.)

[2]) Sein erster Lehrherr in Paris war Métayer, ein mittelmäßiger Maler, den er bald aus Mangel an Arbeit verließ (Catalogue de Lorangère).

[3]) Man vertrieb damals vielfach kleine Porträts und Andachtsbilder an Händler aus der Provinz, die sie im Dutzend oder im Gros kauften. Der Maler, bei dem er eingetreten, war am gesuchtesten für diese Gattung der Malerei, in der er einen bedeutenden Absatz hatte. Bisweilen hatte er ein Dutzend armseliger Schüler, die er wie Handlanger beschäftigte. Das einzige Talent, das er von seinen Gehilfen verlangte, war schnelle Arbeit. Jeder einzelne hatte sein Amt. Die einen malten den Himmel, die andern die Köpfe; diese die Gewänder, jene setzten die Lichter auf; kurz: das Bild war fertig, wenn es durch die Hände des Letzten gegangen war.

Watteau wurde damals nur bei diesen mittelmäßigen Werken beschäftigt; gleichwohl wurde er vor den andern ausgezeichnet, weil er sich in allem tüchtig erwies und zugleich rasch arbeitete. Er wiederholte denselben Vorwurf häufig und konnte vor allem seinen heiligen Nikolaus, einen vielbegehrten Heiligen, so gut darstellen, daß man ihn eigens für ihn aufhob. „Ich kannte," erzählte er mir einmal, „meinen heiligen Nikolaus auswendig und brauchte kein Original."

Diese unangenehme, unfruchtbare Arbeit verdroß ihn, aber er mußte leben. Obgleich er die ganze Woche zu tun hatte, erhielt er am Sonnabend nur drei Livres, und man gab ihm, gewissermaßen aus Barmherzigkeit, alle Tage eine Suppe. (Catalogue de Lorangère.)

deren rohe, geistlos aufgetragene Farben dem Geschmack feindlicher sind als das Ausmalen, das doch wenigstens die Umrisse des Stiches erhält, durchaus nicht zu dem Empfinden, das ihm die Natur ins Herz gelegt hatte. Aber wozu zwingt die Not den Menschen nicht?! Um Ihnen einen Begriff von seinen Anlagen und seinem angeborenen Talent zu geben, will ich Ihnen den folgenden Zug erzählen.

Er arbeitete seit einiger Zeit bei dem Händler, der diese Gemälde vertrieb und zu dem der Zufall ihn geführt hatte, als ihm die Muse, die solche Kümmernisse durch die Phantasie erleichtert und sie mit Humor zu versüßen weiß, einen Scherz eingab, der ihn wenigstens für den Augenblick darüber tröstete, daß er immer dieselbe Figur zu malen hatte. Er arbeitete im Tagelohn und hatte um Mittag noch immer nicht das sogenannte „Original" verlangt; denn die Meisterin schloß es voller Sorgfalt jeden Abend ein. Sie merkte seine Achtlosigkeit und rief ihn. Sie rief mehrmals ganz erfolglos, um ihn vom Boden herunterzubringen, wo er von früh an arbeitete und das fragliche Original wahrhaftig aus dem Gedächtnis fertig gemacht hatte. Als sie ihn eine Weile gerufen hatte, kam er herunter und verlangte gleichmütig, mit der sanften Miene, die ihm eigen war, das Original, um, wie er sagte, die Brille an den richtigen Platz zu setzen; denn es war, glaube ich, eine Alte nach Gerard Dow, die eine Liste durchsieht, und diese Art Bilder beherrschten damals den Markt.

Ich berichte diese Einzelheiten nur, um Ihnen einen Begriff von den Schwierigkeiten, Mühsalen und Ver-

drießlichkeiten zu geben, die er ertragen mußte, um sein Genie entfalten zu können, und ich möchte Ihnen dabei vorführen, wie dem Genie, wenn die Natur es uns gab, alles zum Nutzen gereicht, ihm Nahrung bietet und nichts es aus der Bahn wirft. Man findet diese Wahrheit in Watteau deutlich bestätigt.

Weit entfernt, sich durch eine so erbärmliche Beschäftigung entmutigen zu lassen, verdoppelte er seine Anstrengungen, um darüber hinauszukommen. Jeden freien Augenblick, den er erhaschen konnte, jeden Feiertag, ja sogar die Nacht benutzte er, um nach der Natur zu zeichnen. Ein Beispiel, das man der Jugend nicht genug vorhalten kann. Ein Beispiel, das sich gedruckt sehr schön macht, werden die Faulen sagen, und zu dem wirklich nur die Liebe zur Kunst begeistern kann. Wie dem auch sein mag, solche beharrlichen Studien sind nie fruchtlos und fördern immer die natürliche Begabung. Auch sieht man selten, daß ein solcher Arbeitseifer nicht einen bedeutenden Erfolg gehabt hätte.

So gründliches Studium und so übergroßer Fleiß ermöglichten es ihm, die kümmerliche Beschäftigung, zu der er verurteilt war, aufzugeben. Er machte die Bekanntschaft Gillots[1]), der zur selben Zeit in die Akademie aufgenommen wurde. Nachdem dieser Maler Bacchanalien, mancherlei phantastische Vorwürfe, Or-

---

[1]) Da Gillot einige Zeichnungen und Gemälde von Watteaus Hand gesehen hatte, die ihm gefielen, lud er ihn ein, bei sich zu wohnen. (Auszug aus dem Leben Antoine Watteaus von Julienne in der Einleitung der Kupferstich-Ausgabe nach den Zeichnungen von Watteau.)

namente und Modesachen, sogar historische Bilder gemalt hatte, beschränkte er sich jetzt darauf, ausschließlich Sujets der italienischen Komödie darzustellen. Diese Begegnung wurde für Watteau eine wahre Schicksalsfügung. Gillots Art der Komposition gab seinem Geschmack die absolute Richtung, und die Gemälde seines neuen Meisters öffneten ihm die Augen für manche Gebiete der Malerei, die er bisher nur dunkel geahnt hatte.

Die Übereinstimmung ihres Geschmacks, ihres Charakters und Temperaments vermittelte zunächst ein sehr inniges Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler. Aber gerade diese Übereinstimmung, vereint mit dem Talent des letzteren, das sich täglich mehr entwickelte, hinderte sie am längeren Zusammenleben. Sie trennten sich in Unfrieden, und alle Dankbarkeit, die Watteau seinem Lehrer für den Rest seines Lebens hätte bezeugen müssen, geht in tiefem Schweigen unter. Er sah es nicht einmal gern, daß man ihn nach Einzelheiten ihres Zusammenseins wie ihres Bruches fragte; denn seine Werke rühmte er und verschwieg nie, wie viel er ihm dankte.

Mag nun anderseits Gillot aus Motiven des Neides gehandelt haben, wie viele Leute ihm nachsagen, oder kam er schließlich zu der richtigen Erkenntnis, daß sein Schüler ihn überholt hatte, — er gab die Malerei auf, warf sich auf Zeichnen und Radieren und wird auf diesem Gebiet immer berühmt sein durch die geistreiche und liebenswürdige Auffassung, in der er den größten Teil der Fabeln von de la Motte dargestellt hat.

Das Talent Watteaus begann sich langsam zur Klarheit durchzuringen, doch bedurfte es noch der Läuterung. Er fand die Belehrung, die er brauchte. Als er von Gillot fortging, wurde er bei Claude Audran, dem Beschließer des Luxembourg, aufgenommen. Dies war ein wackerer Mann, der selbst sehr gut Ornamente zeichnete und malte und auf diesem Gebiet dem Namen einer Familie Ehre gemacht hat, der die Akademie manche tüchtige Persönlichkeit verdankt.

Dieser wackere Mann besaß natürlichen Geschmack. Er hatte hauptsächlich Ornamente studiert, wie sie Raffael im Vatikan und seine Schüler an mehreren Orten verwendet haben, unter anderen auch Primaticcio in Fontainebleau. Er hatte diese Kompositionen wieder zu Ehren gebracht; durch ihn war der schwerfällige, unerträgliche Geschmack seiner Vorgänger in dieser Kunst in Vergessenheit geraten. Sie konnten, da er Platz dafür ließ, mit den mannigfachsten Sujets ergänzt werden, mit Figuren oder anderm, ganz nach Wunsch der Leute, die, durch ihn veranlaßt, Geschmack daran fanden, Decken und Getäfel damit schmücken zu lassen, so daß mehrere Künstler verschiedensten Genres dabei Beschäftigung fanden.

Hier bildete sich bei Watteau die Neigung zum Ornament; hier erwarb er die leichte Pinselführung, wie sie der weiße oder goldene Grund bedingte, auf dem Audran seine Arbeiten ausführen ließ. Man sieht ihre kunstvolle Anordnung in der Menagerie von Versailles und an den von ihm entworfenen schönen Decken im Schlosse von Meudon.

Aber ich gestehe, daß ich das nur ungern als eine Art Lob ausspreche, weil dieses Genre nicht nur die Veranlassung gab, daß die Decken, die die geschicktesten Maler ausgeführt hatten, zerstört wurden, sondern weil dieser Wandel der Mode, auf den die Gipsornamente folgten, den Malern noch heute eine Beschäftigung raubt, bei der sie ihr Talent im Erhabenen und Heroischen hätten betätigen können.

Ich kehre zu Watteau zurück. Während er damals im Palais Luxembourg wohnte, kopierte und studierte er begierig die schönsten Werke von Rubens. Auch hier noch zeichnete er unermüdlich die Bäume des herrlichen Gartens, der, weniger gepflegt als die der anderen königlichen Gebäude, ihm in seiner natürlichen Wildheit eine Überfülle schöner Punkte bot, die übrigens nur die Landschaftsmaler in solcher Mannigfaltigkeit an ein und demselben Orte finden, da sie bald von diesem, bald von jenem Standpunkt beobachten, bald entlegene Partien verbinden, bald auch bei Morgen- oder Abendsonne dieselben Punkte, dieselben Gegenden in stets wechselnder Gestalt sehen.

Bisher sahen wir nur einen jungen Mann, der, aller Hilfsmittel bar, sein Talent zu vervollkommnen sucht, der emporstrebt und seinen Ruf nur sich verdankt, wie er selbst seine Studien leitet. In der Folge werden wir dieses Talent sich entwickeln sehen, aber inmitten eines Lebens, das Haltlosigkeit und der Ekel, den Watteau vor sich und allen Menschen hatte, aufwühlen.

Er verließ Audran[1]), als er die Gebiete der Malerei erobert hatte, von denen ich durch ausführliche Schilderung seiner Studien Ihnen einen Begriff gab. Er setzte sie so vollständig in die Praxis um, daß er Gillots Art gänzlich aufgab. Er malte marschierende und rastende Soldaten in einer Auffassung, die der dieses Meisters durchaus entgegengesetzt war, und diese ersten Gemälde sind vielleicht dem Schönsten, was er

---

[1]) Watteau, der nicht sein Leben mit der Arbeit für einen andern hinbringen wollte und sich befähigt fühlte, Eigenes zu ersinnen, versuchte sich an einem Genrebild, das einen Aufbruch der Truppen darstellt; er schuf es in seinen Mußestunden und zeigte es Audran, um ihn um Rat zu fragen. Dies Gemälde gehört zu denen, die Cochin der Ältere gestochen hat. Herr Audran, der ein geschickter Mann war und ein Kunstwerk wohl zu beurteilen verstand, staunte über das Talent, das er in dem Gemälde erkannte. Doch aus Furcht, einen Menschen zu verlieren, der ihm nützlich war und auf den er sich häufig bei der Anordnung, ja sogar bei der Komposition der auszuführenden Stücke verließ, riet er ihm leichthin, doch nicht seine Zeit mit derlei freien Phantasiegebilden zu vergeuden, die ihm nur den Geschmack, mit dem er arbeitete, verderben könnten. Watteau ließ sich aber nichts vorreden. Sein fester Entschluß, fortzugehen, zugleich mit dem leisen Wunsche, Valenciennes wiederzusehen, war durchaus entscheidend. Der Vorwand, seine Eltern zu besuchen, bot einen schicklichen Grund; aber wie das ausführen ? Er hatte kein Geld und sein Bild war seine einzige Hoffnung, nur wußte er nicht, wie er es zu Geld machen sollte. Da nahm er seine Zuflucht zu dem noch jetzt lebenden Maler Spoude, der ungefähr das gleiche Genre beherrschte wie er selbst und sein spezieller Freund war. Der Zufall führte Spoude zu meinem Schwiegervater Sirois, dem er das Gemälde zeigte; der Preis war auf 60 Livres festgesetzt, und das Geschäft wurde auf der Stelle gemacht. Watteau nahm sein Geld in Empfang und reiste fröhlich nach Valenciennes wie der alte griechische Weise; es war sein ganzes Hab und Gut, und sicher war er noch nie so reich gewesen. Dies Geschäft war der Anfang der Verbindung, in welcher mein verstorbener Schwiegervater bis zu seinem Tode zu ihm stand; und er war so befriedigt von dem Bilde, daß er ihn dringend bat, ein Pendant dazu zu malen, das Watteau ihm auch wirklich aus Valenciennes schickte: es ist das zweite Stück, das Cochin gestochen hat, und stellt eine Heeresrast dar; es war vollständig nach der Natur gemalt; er verlangte 200 Livres, die er auch erhielt. (Catalogue de Lorangère.)

später geschaffen hat, ebenbürtig. Wahrhaftig, man findet hier Kolorit, Harmonie, feine geistvolle Köpfe und einen Pinselstrich, der stets im Stil seines Vorwurfs bleibt, bis in die Fingerspitzen und die Draperien ausdrucksvoll ist und stets sagt, was er sagen will.

Übrigens kann ich mich nicht entschließen, seine Trennung von Audran seiner Unbeständigkeit zuzuschreiben. Watteau war sich seiner Kraft bewußt. Er war verständig genug, sich nicht von seinem zweiten Lehrer überlisten zu lassen, der ebenso klug wie welterfahren war, ihn gern zu eigenem Nutzen bei sich behalten und ihm daher jede Arbeit verleiden wollte, außer der, mit welcher er ihn beschäftigte.

Um jedoch von dem Manne loszukommen, der ihn mit Rücksichten und Aufmerksamkeiten überhäuft hatte, und den Anerbietungen und dringenden Bitten, mit denen er ihn zurückzuhalten suchte, zu widerstehen, gab er als Grund seines Fortgehens eine Reise nach Valenciennes an, die er auch wirklich antrat. Ich habe sie niemals für einen Vorwand gehalten. Watteau besaß einen starken Eigensinn und setzte ihn auch durch. Schließlich war es ja nur natürlich, daß er jetzt in seine Heimat zurückkehrte, da er sein Talent zeigen und alle, die einst seine Pläne gehindert hatten, mit unanfechtbaren Tatsachen rühmlichst widerlegen konnte und somit bewies, daß er begabter war als sein erster Meister.

Gründe genug, ihn zu dieser Reise zu bewegen. Sie waren zweifellos vorhanden. Sie haben ihm die Freude gemacht, die er erhoffte. Aber abgesehen davon, daß bei Watteau eine Genugtuung nie lange währte,

so bedarf auch jede geistige Begabung zur Förderung und Erhaltung der Kritik, des Wettstreits mit anderen, der Einwirkung anderer Werke und Künstler. Mit einem Worte: sie sind da, um gesehen und beurteilt zu werden; und von alledem fand Watteau in Valenciennes nichts. Das war ein zwingender Grund, von dort fortzugehen.

So verließ er seine Heimat nach kurzem Aufenthalt und kehrte nach Paris zurück. Der Wunsch, nach Rom zu gehen und dort die schöne Stiftung Ludwigs XIV. zur Förderung der Künste und der Schüler zu nützen, veranlaßte ihn bald darauf, in die Reihe derer zu treten, die sich um den Preis ihrer Schule bewarben. Er errang im Jahre 1709 den zweiten Preis[1]), kam aber nicht für die Reise in Betracht: so mußte er sich begnügen, seinen Studien in Paris obzuliegen, und tat dies, ohne jedoch seinen Plan aufzugeben.

Im Jahre 1712 hat er dann der Akademie unter diesem Gesichtspunkte einige seiner Bilder voll starker Eigenart eingereicht, die bedeutend höher standen als das, mit dem er den Preis gewonnen hatte. Ein formvollendetes, sehr vornehmes Talent, die Überflüssigkeit der Reise, um die er sich bewarb, all das waren hinreichende Gründe für die Akademie, ihn aufzunehmen. Das geschah mit um so größerer Auszeichnung, als Herr De la Fosse, der an sich ein feinsinniger Mann und auf mehreren Gebieten der Malerei, auf denen er sich hervorgetan hatte, sehr beachtenswert

---

[1]) Das Thema war: David gewährt Abigail die Begnadigung Nabals. Der erste Preis war Antoine Grison zuerkannt worden.

war, den Wert seines Talentes betonte und ihm, den er nur aus seinen Werken kannte, sein lebhaftes Interesse zuwendete[1]).

So muß in den Beratungen der Akademie die Wahrheit herrschen und weder Aufnahme noch Ausschluß durch persönliche Erwägungen bestimmt werden. Eine vorgefaßte Meinung für oder wider die Bewerber, eine Rücksicht auf ihren Anhang ist eine fürchterliche Unsitte. Nur das Talent darf uns bestimmen, und nur

[1]) Die eigentümliche Art, wie er Mitglied der königlichen Akademie der Malerei und Skulptur wurde, ist besonders ehrenvoll; er hatte große Lust, nach Rom zu gehen, um die großen Meister, vor allem die Venetianer zu studieren, deren Kolorit und Komposition er sehr liebte. Da er aber nicht in der Lage war, diese Reise ohne Unterstützung zu machen, so wollte er sich um die königliche Unterstützung bewerben. Um zum Ziele zu gelangen, faßte er eines schönen Tages den Entschluß, die beiden Bilder, die er meinem Schwiegervater verkauft hatte, in die Akademie zu schicken, um so zu versuchen, das Jahrgeld zu bekommen. Ohne Freunde, ohne einen andern Fürsprecher als seine Werke, reist er hin und läßt sie in dem Saal ausstellen, den die Herren von der Akademie der Malerei und Skulptur für gewöhnlich als Durchgang benutzen; alle Blicke richten sich auf die Bilder und alle bewundern die Ausführung, ohne den Meister zu kennen. De la Fosse, ein berühmter Maler jener Zeit, verweilte länger als die andern davor und trat, ganz überrascht, zwei so schön ausgeführte Werke zu sehen, in den Saal der Akademie, um sich zu erkundigen, wer sie gemacht habe. Die Bilder hatten ein kräftiges Kolorit und einen Farbenton, daß man sie für Werke eines alten Meisters halten konnte. Er erhielt zur Antwort, es sei die Arbeit eines jungen Mannes, der die Herren gebeten habe, sich für ihn zu verwenden, damit er das Gnadengehalt vom Könige zu einer Studienreise nach Italien erhalte. Ganz überrascht befiehlt Herr De la Fosse, den jungen Mann hereinzuführen. Watteau kommt: seine Erscheinung ist keineswegs imposant; bescheiden erklärt er den Zweck seines Vorgehens und bittet inständig, ihm die erbetene Gunst zu bewilligen, wenn er das Glück habe, ihrer würdig zu sein. „Lieber Freund," antwortet De la Fosse gütig, „Sie sind sich Ihrer Begabung nicht bewußt und mißtrauen Ihrer Kraft. Glauben Sie mir, Sie können mehr als wir, wir finden, daß Sie mit Ihren Fähigkeiten unserer Akademie zur Zierde gereichen. Tun Sie die nötigen Schritte, wir betrachten Sie als zu uns gehörig." Er zog sich zurück, machte seine Besuche und wurde sofort aufgenommen. (Catalogue de Lorangère.)

das Talent darf bei der Abstimmung entscheiden. Kurze Zeit, nachdem die Akademie Watteau in dieser Weise gerecht wurde, machte ich seine Bekanntschaft.

Inzwischen schaffte die Auszeichnung, die sie ihm erwiesen hatte, sowie seine neue, liebenswürdige Art ihm mehr Aufträge, als er ausführen konnte und wollte. Gleichzeitig blieb ihm nicht erspart, die Zudringlichkeit zu spüren, die sich an hervorragende Talente heranmacht in großen Städten, wo Halbkenner und Müßiggänger im Überfluß vorhanden sind und sich bemühen, in Kabinette und Ateliers einzudringen. Und wozu das? Um hier unaufhörlich Unsinn zu schwatzen und Nachdenken und Forschung, die allein gute Leistungen schaffen, zu stören und abzulenken. Ihr größtes Vergnügen ist, negativ zu loben. Denn ins Gesicht zu loben ist ihre Stärke. Welche Qual, welche Prüfung für einen Künstler, wenn er solche Leute kommen sieht, die sich häuslich niederlassen und die er nicht loswerden kann! Denn sie sind hartnäckig und ebenso erpicht, sich reden zu hören, wie sie schwer zu verabschieden sind.

Diese Schar hat gewöhnlich die Raritätenhändler, die sich Sammler nennen, im Gefolge, die bei den Malern, wenn sie freigebig mit ihrem Talent sind, ihre oft sauer erworbene Lebensart auszunützen verstehen. Sie belegen die Skizzen mit Beschlag, lassen sich die Studien geben und, was schlimmer ist, empfehlen jeden Kitsch zum Übermalen, um dann ganze Stöße davon aufzuhäufen; und das alles, um ein vollständiges Bild von einem Meister zu besitzen, das sie nichts oder doch

nur wenig kostet. Sie lassen keine Schmeichelei unversucht, um zu diesem Ziel zu gelangen.

Watteau wurde heftig von ihnen bestürmt. Er war sich schnell über die beiden lästigen Gattungen klar und verstand sich fabelhaft auf sie; da er satirisch veranlagt war, rächte er sich und malte seine ärgsten Quälgeister in ihrer ganzen Absonderlichkeit und ihrem lächerlichen Gebaren. Nichtsdestoweniger fiel er im einzelnen auf sie herein. Auch trösteten ihn die lebensvollen Bilder, die er von ihnen machte, durchaus nicht über die Zudringlichkeit, mit der sie ihn überliefen. Ich habe ihn oft so ärgerlich darüber gesehen, daß er alles im Stich lassen wollte.

Man sollte meinen, daß die glänzenden Erfolge, die er beim Publikum hatte, seiner Eitelkeit genug geschmeichelt hätten, um ihn über solche Nebensachen erhaben zu machen. Aber er war so veranlagt, daß alles, was er schuf, ihm fast immer zuwider war. Ich glaube, der Hauptgrund dieser Abneigung lag in der hohen Auffassung, die er von der Malerei hatte. Denn ich kann Ihnen versichern, daß er die Kunst turmhoch über seinem eigenen Schaffen sah. Infolge dieser Veranlagung war er von seinen Werken wenig eingenommen. Der Preis, den er damit erzielte, kümmerte ihn wenig und war oft weit niedriger, als er hätte sein können. Denn er liebte das Geld nicht und hing nicht daran. So wurde er auch nicht von der Liebe zum Gewinn angespornt, die für viele andere so mächtig ist. Ich will ein Beispiel anführen, das seine Gleichgültigkeit in beiden Dingen beweist.

Ein Perückenmacher brachte ihm eine Perücke in Naturfarbe, die nichts Empfehlenswertes hatte, von der er aber gleichwohl entzückt war. Sie erschien ihm als ein Meisterwerk der Nachahmung der Natur. Sicher war sie kein Meisterwerk der frisierten Natur, denn ich sehe dies langsträhnige, geistlose Machwerk noch leibhaftig vor mir. Er fragte nach dem Preise; aber der Perückenmacher, der schlauer war als er, versicherte ihm, daß er mehr als zufrieden wäre, wenn er ihm eine seiner Arbeiten geben möchte. Ein paar Studien würden genügen. Watteau glaubte noch nie einen so guten Kauf gemacht zu haben, und da er seine Gegengabe nach seiner eigenen Freude bemaß, gab er ihm zwei kleine Pendants, die vielleicht zum Pikantesten gehörten, was er gemalt hat. Ich kam bald nach dem Abschluß dieses famosen Handels zu ihm. Und er hatte wahrhaftig noch Skrupeln. Er wollte dem Perückenmacher noch ein Bild malen, und nur mit Mühe beruhigte ich sein Gewissen[1]).

Neben seiner satirischen Veranlagung war er schüchtern, zwei Eigenschaften, die die Natur gewöhnlich nicht vereinigt. Er hatte Verstand, und wenn er auch keine Erziehung genossen hatte, so besaß er doch genügend Scharfsinn, ja selbst Feingefühl, um Musik und alle Geisteswerke beurteilen zu können. Lesen war seine größte Erholung. Er verstand es, aus dem Ge-

---

[1]) Gersaint sagt: „— und seine Uneigennützigkeit war so groß, daß er mehrfach ernstlich böse auf mich war, weil ich ihm für manche Sachen einen anständigen Preis zahlen wollte, den er aus Großmut ablehnte". (Catalogue de Lorangère.)

lesenen Nutzen zu ziehen; und obgleich er im ganzen die Lächerlichkeit der Leute, die ihn zu stören kamen, durchschaute und wunderbar wiedergab, war er, wie ich schon sagte, nachgiebig und ließ sich leicht überlisten.

Das war die Veranlassung zu seinem Erlebnis mit einem Miniaturmaler, dessen Namen zu nennen Sie mir wohl erlassen. Dieser Mann sprach ganz leidlich, nur mit etwas zu großem Redefluß, über Malerei. Wahrscheinlich war er, als er eines Tages bei Watteau war, sehr vorsichtig in seinen Reden, oder dieser hatte, um sich die Unannehmlichkeit zu erleichtern, nur daran gedacht, ihn loszuwerden; jedenfalls wußte er ihm ein Gemälde abzulisten, wie Patelin Herrn Guillaume das Stück Tuch.

Dieser Miniaturmaler war so durchdrungen von seinem Wert, daß er die Trefflichkeit und den Erfolg der schönsten Werke als sein Verdienst in Anspruch nahm, weil angeblich sein Rat die Schöpfer zur Einheitlichkeit, Harmonie und richtigen Anordnung geführt hatte. Er suchte sich keine schlechten Leute aus, um sich zu rühmen, denn er wählte Troy, Largillière und Rigaud, die damals auf der Höhe ihres Könnens standen. Ich war jung. Er mißtraute mir nicht, er kannte nicht einmal meine Neigung zur Malerei. Eines Tages sprach er zwei Stunden lang mit dem Selbstvertrauen und der falschen Begeisterung eines Schwätzers, dem man Gehör schenkt, von den Verbesserungen, die diese bedeutenden Männer auf seine Veranlassung vorgenommen hätten und wie gern sie sich seinem

sichern Geschmack fügten. Ich war empört über seinen Hochmut und Dünkel. Aber obwohl es eine gute Sache zu verteidigen galt, wagte ich nicht zu sprechen. Ich fühlte mich nicht stark genug und wollte auf keinen Fall durch meine Niederlage seinen Triumph vergrößern, denn der war ihm bei seiner Zungenfertigkeit und der Unwissenheit seiner Zuhörer sicher.

Als ich einige Tage darauf mit Watteau von dem Mißgeschick der Künstler sprach, die ungerecht geschmäht werden und oft einen ungünstigen Eindruck büßen müssen, den sie auf törichte Ignoranten, die doch immer in der Überzahl sind, gemacht haben, erzählte ich ihm von der Unterhaltung, die ich angehört hatte und nannte ihm den Sprecher. „Hätte ich gewußt, daß er einen solchen Charakter hat, hätte ich ihm dieser Tage kein Bild gegeben," sagte er, erzählte mir sehr launig, was er mit demselben Manne erlebt hatte, und beschloß, meine Mitteilung zu benutzen.

Nach Verlauf einiger Zeit kam er, um Watteau zu besuchen, dankte ihm für das kostbare Geschenk, das er ihm gemacht habe, hob es hoch über die größten Meisterwerke und setzte hinzu, daß er jedoch bei sorgfältigem Studium einiges entdeckt habe, das noch der Verbesserung bedürfe. Im Innersten beglückt, daß er sich in eigner Schlinge fing, sagte Watteau, er wolle die Überarbeitung herzlich gern vornehmen. Der andere erwiderte, falls er sie unter seinen Augen zu machen bereit sei, werde er ihm gern Anleitung geben. Watteau willigte ein. Jener, dem die Willfährigkeit, die er beim Kommen vielleicht bezweifelt hatte, schmeichelte, holte

das Bild, das er für alle Fälle mitgebracht hatte, unter seinem Mantel hervor, und Watteau nahm mit größter Seelenruhe Lavendelöl und überreichte ihm unverzüglich die Leinwand oder das Holz in leuchtender Reinheit. Der Besucher wollte zornig werden, aber Watteau redete sehr deutlich mit ihm und nahm vollauf Rache für die bedeutenden Männer, deren Überlegenheit er ihm klar machte mit dem Hinzufügen, daß ihm die Sprache nicht gezieme, in der er von ihnen rede.

Ich glaube nicht, daß diese gute Lehre ihn gebessert hat; aber ich weiß, er war Kenner genug und ausreichend auf seinen Vorteil bedacht, um sein Leben lang den Verlust eines Stückes zu bedauern, das nach dem eigenen Ausspruch des Malers, der sich gewöhnlich nicht lobte, nicht eins seiner schlechtesten war. So viel kann ich sagen: nie hat Watteau mit so viel Freude ein Bild geschaffen, wie er dieses vernichtet hat.

Da er allgemein beliebt war, hatte er keinen Feind, außer sich selbst und einem gewissen Hang zur Unbeständigkeit, der ihn beherrschte. Kaum hatte er sich in einer Wohnung eingerichtet, so mißfiel sie ihm bereits. Er zog Hunderte von Malen um und war erfinderisch, besondere Gründe dafür anzugeben, weil er sich schämte, so oft den gleichen Vorwand zu gebrauchen. Am seßhaftesten war er noch in ein paar Zimmern, die ich in verschiedenen Vierteln von Paris innehatte und die wir nur zum Aufstellen des Modells, zum Malen und Zeichnen benutzten. In diesen Räumen, die nur der Kunst geweiht waren und die kein Unberufener je betrat, verlebten wir beide mit einem gemeinsamen



Antoine Watteau *Der Sorglose*



Freunde, der unsere Liebe zum Schönen teilte, Stunden reinster Jugendlust, die unsere lebendige Phantasie und der Zauber der Malerei selig verklärten. Ich kann wohl sagen, daß Watteau, der überall sonst düster, hypochondrisch, scheu und sarkastisch sich gab, hier nur der Watteau seiner Bilder war, das heißt wie seine Bilder ihn vermuten lassen: liebenswürdig, sanft und vielleicht ein bißchen schäferhaft.

In dieser Zurückgezogenheit lernte ich zu meinem Nutzen einsehen, wie gründlich Watteau über die Malerei nachsann und wie weit seine Darstellungsweise hinter seinen Ideen zurückblieb. Da er keine Kenntnis der Anatomie besaß und fast nie das Nackte gezeichnet hatte, war er darin ganz unwissend und verstand auch nicht, es darzustellen. Das ging so weit, daß das schöne Ebenmaß eines Akademiestückes ihm Mühe machte und ihm folglich mißfiel. Frauenkörper wurden ihm leichter, da sie weniger Ausdruck erfordern. Ich komme hier auf das Vorerwähnte zurück, daß nämlich der Widerwille, den er oft gegen seine eigenen Werke hatte, von der Stimmung eines Mannes herrührte, der Vollkommeneres denkt, als er zu schaffen vermag.

Besonders war es diese mangelhafte Schulung im Zeichnen, die ihn außerstande setzte, das Heroische oder das Allegorische zu malen und zu komponieren oder gar die Figuren in einer gewissen Größe darzustellen. Die von ihm gemalten vier Jahreszeiten im Speisesaal Crozats sind ein Beweis dafür. Sie haben fast halbe Lebensgröße, und obwohl sie nach Skizzen von De la Fosse ausgeführt sind, zeigen sie so viel Ma-

niertheit und Geistlosigkeit, daß sich nichts Gutes darüber sagen läßt. Gleichwohl weichen diese Bilder von der Art, in der er seine kleinen Sujets behandelt, nur durch das Nackte und die andersartigen Draperien ab. Aber der feine leichte Pinselstrich, der im Kleinen so schön ist, verliert allen Wert und wird unerträglich auf der größeren Fläche, die er hier notgedrungen anwenden mußte.

Im Grunde, das muß man zugeben, war Watteau unendlich manieriert. Wenn auch mit einer gewissen Grazie begabt und bezaubernd in seinen Lieblingsmotiven, verrät doch alles, seine Hände, seine Köpfe, sogar seine Landschaft, diesen Mangel. Geschmack und Wirkung bilden seine größten Vorzüge und rufen eine liebenswürdige Illusion hervor, um so mehr, als seine Farbengebung gut ist, treffend in der Wiedergabe der Stoffe, die sehr scharf gezeichnet sind. Es muß noch erwähnt werden, daß er zudem nur Seidenstoffe gemalt hat, die immer geneigt sind, kleine Falten zu werfen. Aber seine Draperien waren glücklich geordnet, der Faltenwurf ganz ungezwungen, da er stets nach der Natur zeichnete und nie eine Modellpuppe benutzte. Die Wahl des Lokalkolorits seiner Draperien war glücklich und störte niemals die Harmonie. Schließlich gab seine feine, leichte Pinselführung der ganzen Darstellung einen pikanten, lebendigen Anstrich. Über seinen Ausdruck vermag ich nichts zu sagen, denn er hat sich nie an die Wiedergabe einer Leidenschaft gewagt.

Inzwischen bot ihm Crozat, der die Künstler liebte, in seinem Hause Essen und Wohnung an. Er sagte zu.

Dieses schöne Haus, das damals mehr wertvolle Malereien und Seltenheiten barg, als vielleicht je ein Privatmann in seiner Hand vereinigt hat, erschloß Watteau tausend neue Hilfsquellen. Am meisten traf aber die schöne, reichhaltige Sammlung von Zeichnungen der größten Meister, die einen Teil dieser Schätze bildete, seinen Geschmack. Vor allem wirkten die des Giacomo Bassano auf ihn. Aber mehr noch die von Rubens und van Dyck. Die schönen Ruinen, die herrlichen Landschaften, das geistreiche, geschmackvolle Laubwerk an den Bäumen Tizians und Campagnolas, die er sah, ohne sozusagen „gefeit" zu sein, bezauberten ihn. Und da es so natürlich ist, daß man die Dinge im Verhältnis zum Nutzen sieht, den man davon haben kann, gab er diesen Dingen gern den Vorzug vor der Anlage, der Komposition und dem Ausdruck der großen Historienmaler, deren Stoffe und Begabung seinem Talent so fern lagen. Er begnügte sich, sie zu bewundern, ohne sie je zum Gegenstande eines besonderen Studiums zu machen, was ihm sowieso nicht viel geholfen hätte.

Damals machten wir, Henin, der Freund, von dem ich weiter oben sprach, und ich, eine endlose Menge Zeichnungen für ihn, nach Studien der besten flämischen Meister und jener großen italienischen Landschafter; wir kamen leidlich schnell damit vorwärts, weil er nur vier Striche brauchte, um einen vollen Eindruck zu haben. Das war nach seinem Sinn, denn er liebte es, alles sofort zu erreichen. Zudem, ich erwähne es immer wieder, war er gerade für diesen Teil der Malerei am empfänglichsten.

Die Kleinmalerei macht nicht viel Mühe in der Behandlung. Ein Nichts schafft oder ändert hier den Ausdruck. Das geht so weit, daß man oft meinen könnte, der Zufall habe hier das größte Verdienst. Um Wirkung und Vortrag lebendiger zu gestalten, trug Watteau gern die Farben dick auf. Dies Verfahren hat stets viele Anhänger gehabt, und die größten Meister haben es angewendet. Aber um sich seiner zu bedienen, bedarf es umfassender und sorgsamer Vorbereitungen, und Watteau traf fast nicht eine einzige. Um das irgendwie gutzumachen, rieb er, sobald er ein Gemälde wieder vornahm, es gewöhnlich vollständig mit dickem Öl ein und übermalte es dann. Dieser momentane Vorzug hat seinen Bildern in der Folge bedeutenden Schaden getan, wozu noch eine gewisse Unsauberkeit der Technik kommt, die seine Farben notwendig verändern mußte. Er reinigte seine Palette selten, und es vergingen oft mehrere Tage, ohne daß er frische Farben auftrug. Sein Topf mit dickem Öl, den er so häufig gebrauchte, war voller Schmutz und Staub und mit allen Farbentönen vermischt, wie sie aus seinen Pinseln flossen, so oft er sie hineintauchte. Wie weit ist nicht dieses Verfahren von der peinlichen Sorgfalt entfernt, die manche holländische Maler angewendet haben, um sauber zu arbeiten! Unter andern ist Gerard Dow in dieser Hinsicht sprichwörtlich; ja man sagt, daß er seine Farben auf einem Spiegel rieb und unendliche Vorsicht brauchte, damit sie nicht durch das kleinste Atom von Staub verändert würden, daß er seine Palette, ja selbst den Malstock eigenhändig säuberte, was der Verfasser vom

„Leben der Maler“ lustigerweise auf seinen Besenstiel bezogen hat: irregeleitet von der doppelten Bedeutung des holländischen Wortes, das je nach Ort und Gelegenheit einen Malstock oder einen Besenstiel bedeutet, hier aber keinerlei Doppelsinn haben sollte.

Übrigens hoffe ich, daß Sie diese Einzelheiten nicht für unwesentlich halten. Es erschien mir nötig, sie zu berichten, um die gleiche Sorgfalt und Sauberkeit in der Behandlung der Farben zu empfehlen, eine zu wesentliche Bedingung für die Erhaltung und Dauer der Bilder, als daß man den Fehler derer, die sie so außer acht gelassen haben wie Watteau, nicht laut rügen sollte. Es war noch mehr Faulheit und Nachlässigkeit, die ihn dazu verleiteten, als eine gewisse Lebhaftigkeit, die der Wunsch, auch wohl das Bedürfnis, einen empfangenen Eindruck sofort auf die Leinwand zu werfen, erregen kann. Diese Lebhaftigkeit ergriff ihn wohl zuweilen, aber viel seltener als die Freude am Zeichnen. Diese Beschäftigung zog ihn unendlich an, und wenngleich die Figur, die er nach der Natur zeichnete, in den meisten Fällen keinen besonderen Zweck hatte, mußte er eine Welt von Mühe aufwenden, sich davon loszureißen.

Ich sagte, daß er für gewöhnlich ohne einen besonderen Zweck zeichnete. Denn er hat nie für eins seiner Gemälde eine noch so oberflächliche und flüchtige Skizze oder einen Entwurf gemacht. Es war seine Gewohnheit, seine Studien in ein geheftetes Buch zu zeichnen, so daß er immer mehrere unter der Hand

hatte[1]). Er besaß zierliche Gewänder, auch ein paar komische, die er je nach Bedarf den Leuten beiderlei Geschlechts anzog, die ihm sitzen wollten und die er dann in Stellungen, wie die Natur sie bot, festhielt, wobei er die einfachsten bevorzugte. Wenn ihn die Laune ankam, ein Bild zu malen, nahm er seine Zuflucht zu dieser Sammlung. Er wählte die Gestalten, die ihm im Augenblick am besten paßten. Daraus ordnete er seine Gruppen, meistens im Anschluß an einen landschaftlichen Hintergrund, den er entworfen oder skizziert hatte. Nur selten verfuhr er anders.

In dieser Art der Komposition, die ganz sicher nicht nachahmenswert ist, liegt die eigentliche Ursache für die Einförmigkeit, die man Watteaus Gemälden vorwerfen kann; abgesehen davon, daß er, ohne es zu merken, sehr oft dieselbe Gestalt wiederholte, sei es, weil sie ihm gefiel, sei es, weil sie ihm beim Suchen

---

[1]) Bei seiner Rückkehr nach Paris, die in das Jahr 1721, eins der ersten Jahre nach meiner Niederlassung, fiel, kam er zu mir, um mich zu fragen, ob ich wohl die Güte hätte, ihn aufzunehmen und ihm, damit er sich „die Finger wieder gelenkig machen könne" (es sind dies seine eigenen Worte), zu erlauben, einen Plafond zu malen, den ich dann draußen ausstellen sollte. Es widerstrebte mir etwas, ihm zu willfahren, weil ich ihn lieber mit etwas Gediegenerem beschäftigt hätte; da ich aber sah, daß ich ihm einen Gefallen tun würde, so willigte ich ein. Der Erfolg des Stückes ist bekannt: es war vollständig nach der Natur gemalt, die Stellungen waren so naturwahr und gefällig, die Anordnung so ungezwungen, die Gruppen so kunstvoll gestellt, daß es die Blicke aller Vorübergehenden anzog und selbst die geschicktesten Maler wiederholt kamen, um es zu bewundern. Es war das Werk von acht Tagen, und obendrein arbeitete er nur des Morgens daran, da ihm seine zarte Gesundheit oder, richtiger gesagt, seine Schwäche nicht erlaubte, sich länger zu beschäftigen. Es ist das einzige Werk, das, wie er mir ohne Umschweife gestand, seine Eitelkeit ein bißchen gekitzelt hat. Herr von Julienne besitzt es zurzeit in seiner Sammlung, und es ist auf seine Veranlassung gestochen worden. (Catalogue de Lorangère.)

zuerst vor Augen kam. Das gibt auch den Kupferstichen nach seinen Werken etwas so Monotones, eine so unpersönliche Note, daß sie in größeren Mengen ungenießbar sind. Mit einem Wort, abgesehen von einigen Bildern wie die Braut oder die Dorfhochzeit, der Ball, das Firmenschild, das er für Gersaint malte, die Fahrt nach Cythera, die er für seine Aufnahme in unsere Akademie gemalt und wiederholt hat, haben seine Kompositionen keinen Gegenstand. Sie drücken nie das Ringen einer Leidenschaft aus und sind folglich eines der pikantesten Teile der Malerei beraubt: ich meine der Handlung. Sie allein kann — wie Sie, meine Herren, wissen — der Komposition, besonders im Heroischen, das göttliche Feuer geben, das zum Geist spricht, ihn ergreift, fortreißt und mit Bewunderung erfüllt.

Vergessen wir nicht, hier zu bemerken, daß Watteau erst fünf Jahre nach seiner Kandidatur in Ihre Akademie aufgenommen wurde; nämlich am 28. August 1717. Einzig in seiner Saumseligkeit, das zum Vollzug der Aufnahme erforderliche Bild zu malen und einzureichen, lag der Grund dieser Verzögerung. Es bedurfte sogar mehrerer Vorladungen, um ihn zur Erfüllung dieser Vorschrift zu veranlassen.

Trotz der unzähligen Annehmlichkeiten und Bequemlichkeiten, die er bei Crozat fand, wurde ihm auch dieser begehrenswerte Aufenthalt zuwider[1]). Er

[1]) Seine Liebe zur Freiheit und Unabhängigkeit trieb ihn von Crozat fort: er wollte nach seinem Geschmack leben und lieber in der Verborgenheit sein. So zog er sich in eine kleine Wohnung bei meinem Schwiegervater zurück und verbot strengstens, daß man seinen Aufenthalt denen, die vielleicht danach fragten, verriete. (Catalogue de Lorangère.)

verließ ihn, um bei seinem Freunde Vleughels zu wohnen, der inzwischen als Direktor der Akademie von Rom gestorben ist. Aber er nahm einen wertvollen Vorrat an Kenntnissen mit, die er dort durch eifriges und besonnenes Studium der Zeichnungen der großen Meister erworben hatte. Seine Werke haben im weiteren Verlauf seines Lebens von dieser Bereicherung seines Könnens umfassende Beweise geliefert.

Mich bekümmerte jedoch die unselige Unbeständigkeit dieses begabten Menschen, und ich sah mit Bedauern, wie sein Leichtsinn ihm jede Freude an der behaglichen Gegenwart verdarb und jede Hoffnung für die Zukunft verbannte. Ich entdeckte mit ehrlicher Betrübnis, daß er fortwährend von seiner ganzen Umgebung betrogen wurde. Und das war um so beklagenswerter, als sein Verstand das alles durchschaute, während seine Schwäche die Oberhand behielt, und sein körperlicher Zustand täglich gebrechlicher wurde und einem Hinwelken nahekam, das ihn sehr niederdrücken konnte. Unter all diesen Verhältnissen stellte ich ihm vor, daß er zwar viele gute Freunde habe, daß aber die Erfahrung lehre, wie wenig man im Unglück auf Menschen bauen könne und daß die wenigen, die vielleicht vornehmer dächten, nicht unsterblich seien. Alle Gründe, die meine Freundschaft überreichlich in seiner Lage fand, führte ich ins Treffen und unterstützte sie noch mit seiner angeborenen Neigung zur Unabhängigkeit, der die Talente doch meist allzugern nachgeben — — Auf diese ganze schöne Rede bekam ich keine andere Antwort als — freilich nach einem persönlichen Dank —

die folgende: „Schlimmsten Falles bleibt mir ja das Spital! Dort weist man niemand ab.“ Ich muß gestehen, daß ich bei dieser Lösung in meiner Rede stecken blieb und schwieg. Ich hatte gleichwohl die Genugtuung, zu sehen, daß meine Vorhaltungen ihren Zweck nicht völlig verfehlt hatten, sondern wenigstens einen Eindruck auf ihn machten, gegen den er zwar zunächst unempfindlich schien, der sich aber in der Folge nicht weniger segensreich erwies. Denn er war achtsamer in seinen Angelegenheiten und fragte gelegentlich erfahrene Freunde um Rat, zum Beispiel Herrn von Julienne[1]), der ihm Papiere rettete und aufbewahrte, so daß sich sein Nachlaß ohne die Zeichnungen, die er seinen Freunden hinterließ, auf mehr als 9000 Livres belief.

---

[1]) Zur Beglaubigung dieser treuen Freundschaft zwischen Watteau und Herrn von Julienne entnehmen wir den *Archives des Arts* drei wertvolle Briefe Watteaus an Julienne, die in Abschrift veröffentlicht sind, und die Leser werden uns nicht zürnen, wenn wir in der Folge einen weiteren Brief Watteaus an Gersaint wiedergeben.

WATTEAU AN HERRN VON JULIENNE

durch Eilboten.
Paris, 3. Mai.

Geehrter Herr!

Ich sende Ihnen den ersten großen Band der Schriften von Leonardo da Vinci zurück und bitte Sie zugleich, meinen aufrichtigen Dank entgegenzunehmen. Was die handschriftlichen Briefe des P. Rubens betrifft, so behalte ich sie noch hier, falls es Ihnen nicht unangenehm ist, da ich sie noch nicht beendet habe. Der alte linksseitige Kopfschmerz hat mich seit Dienstag nicht schlafen lassen, und Mariotti verordnet, daß ich morgen früh ein Abführmittel nehme; er meint, es werde bei der großen Hitze den gewünschten Erfolg haben. Sie würden mir eine sehr große Freude machen, wenn Sie zwischen heute und Sonntag zu mir kämen. Ich zeige Ihnen dann ein paar kleine Sachen, zum Beispiel die Landschaften aus Nogent, die Sie schon deshalb schätzen, weil ich sie in Gegenwart Ihrer Frau Gemahlin entwarf, der ich übrigens respektvollst die Hände küsse.

Ich arbeite mir nicht zu Dank, da die graue Kreide wie auch der Rötel augenblicklich sehr hart sind und ich keine besseren bekommen kann.

A. WATTEAU.

Aber da seine angeborene Rastlosigkeit ihn auch wieder von Vleughels trennte, irrte er nur bald hier, bald dort umher. Seine Ruhelosigkeit gab ihn auch täglich neuen Bekannten preis. Das Unglück wollte, daß einige von ihnen den Aufenthalt in England über-

---

WATTEAU AN HERRN VON JULIENNE.

Paris, 2. September.

Geehrter Herr!

Durch Marin, der mir das Wildbret brachte, das Sie die Güte hatten, mir heute morgen zu schicken, sende ich Ihnen die Leinwand, auf die ich den Kopf des Wildschweins und des schwarzen Fuchses gemalt habe; Sie können sie Herrn von Losmenil zustellen, da ich für jetzt damit fertig bin. Ich kann nicht leugnen, daß mir diese große Leinwand Freude macht und ich eine anerkennende Antwort erwarte, sowohl von Ihnen als auch von Frau von Julienne, die gleich mir diese Jagdmotive besonders gern hat. Gersaint mußte mir den braven La Serre heranholen, damit er die Leinwand auf der rechten Seite breiter mache, wo unter den Bäumen die Pferde hinzugekommen sind, denn ich hatte nicht genügend Spielraum, seit ich alles ergänzt habe, wie es abgemacht war. Ich will diese Seite Montag nachmittag wieder vornehmen, denn am Morgen beschäftigen mich allerlei Entwürfe in Rötel. Bitte, vergessen Sie nicht, mich Frau von Julienne, der ich die Hand küsse, zu empfehlen.

A. WATTEAU.

AN HERRN VON JULIENNE.

Geehrter Herr!

Der Herr Abbé von Noirterre war so gütig, mir die Leinwand von Rubens zu übersenden mit den beiden Engelsköpfen und der in Nachdenken versunkenen Frauengestalt unten auf der Wolke. Sicher hätte nichts mir größere Freude machen können, wäre ich nicht überzeugt, daß nur die Freundschaft für Sie und Ihren Herrn Neffen Herrn von Noirterre veranlaßt hat, mir eine so kostbare Malerei zu überlassen. Seit ich sie bekommen habe, bin ich völlig ruhelos, und meine Augen werden nicht müde, zu dem Pulte zu wandern, auf dem ich sie, wie auf einem Tabernakel, aufgestellt habe! Man kann sich schwer vorstellen, daß Rubens je etwas Vollendeteres geschaffen haben kann, als diese Leinwand. Haben Sie die Güte, geehrter Herr, dem Herrn Abbé von Noirterre meinen aufrichtigsten Dank zu übermitteln, bis ich ihn ihm selbst aussprechen kann. Ich benutze den nächsten Boten nach Orléans, um ihm zu schreiben und ihm das Bild der Ruhe auf der Flucht zu senden, das ich ihm in Dankbarkeit widme.

Ihr sehr ergebener Freund und Diener

A. WATTEAU.

schwenglich priesen in dem tollen Enthusiasmus, den man bei vielen Leuten nur deshalb findet, weil sie nie dort waren. Das genügte, um dieses Land zum Ziel der Sehnsucht zu machen, die ihn stets von Ort zu Ort trieb. Im Jahre 1719 reiste er ab, kam nach London und arbeitete dort; aber bald mißfiel es ihm wegen des trübseligen Daseins, das er als Fremder, der die Sprache weder verstand noch sprach, notgedrungen führen mußte. Doch wurde er, obgleich Franzose, sehr gut aufgenommen und kam in pekuniärer Beziehung auf seine Rechnung. Nach Verlauf ungefähr eines Jahres griffen aber die Nebel und der Kohlendunst, den man dort einatmet, seine Gesundheit an, die uns freilich auch eine reinere Luft nicht lange erhalten hätte, denn seine Lunge war schon vor der Reise angegriffen[1]). Er kehrte also nach Frankreich und Paris zurück.

WATTEAU AN HERRN GERSAINT, Kaufmann auf der Brücke Notre-Dame.

Lieber Freund Gersaint!

Natürlich komme ich, wie Du wünschest, morgen mit Antoine de la Roque zu Tische zu Dir. Ich möchte in die Zehn-Uhr-Messe nach St. Germain-de-Lauxerrois gehen und bin bestimmt bis Mittag bei Dir, da ich inzwischen nur einen Besuch bei Freund Molinet machen muß, der seit vierzehn Tagen ein leichtes Nesselfieber hat.

Inzwischen bin ich

Dein Freund
A. WATTEAU.

[1]) Man findet in dem Werk Watteaus in der National-Bibliothek ein wunderliches Blatt, das er in London gezeichnet hat und das nur von Arthur Pound im Jahre 1739 gestochen worden ist. Es ist das Bildnis des Doktors Misaubin. Der Doktor ist lang wie eine Krankheit und hält in der Rechten einen Dreimaster, von dem der lange Trauerflor herunterhängt, über den später Hoffmann den Rat Krespel stolpern läßt. Rings um den ausgemergelten Doktor ist der Boden mit Gräbern, Särgen und Totenköpfen bedeckt. Mariette hat mit seiner scharfen verleumderischen Feder darunter geschrieben: „Dies war ein französischer Arzt, der sich nach

Selten verringern Alter und Krankheit unsere Fehler. Watteau, den seine Gemütsverfassung über seine Jahre alt machte und der nach seiner Rückkehr immer kränker und kränker wurde, war sich selbst zur Last, mehr als je zuvor. Orte wie Menschen, die er einst am meisten geliebt, selbst seine Freunde wurden ihm unerträglich. Er redete sich ein, daß Landluft ihm gut tun würde. Der Abbé Haranger, der zu seinen Freunden zählte, ließ ihm durch Le Fèvre, den damaligen Intendanten der Lustbarkeiten, der heute zu Ihren Ehrenmitgliedern gehört, sein Haus in Nogent bei Vincennes anbieten. Seine Krankheit war in das Stadium getreten, das nur noch ein Hinsiechen ist, und gleichwohl grübelte er fortwährend über einen neuen Wechsel nach, den er auch herbeigeführt haben würde, wenn seine Kräfte es ihm erlaubt hätten. Er wollte die Luft

---

England geflüchtet hatte, ein großer Quacksalber, der sich rühmte, Pillen zu besitzen, die ein unfehlbares Mittel wider die S....... wären. Nur er glaubte daran, denn trotz diesen Pillen, die, wie er sagte, nach seinem Tode seine Familie reich machen würden, war unser Doktor ein armer Teufel und starb Hungers. Watteau, der vielleicht die Unzulänglichkeit des Mittels an sich erfahren hatte, zeichnete diese Karikatur in einem Kaffeehaus während seines Aufenthalts in London."

Ach nein! Das können Sie doch nicht gut sagen, wohlwollender Mariette, es ist die harmlose Klage eines armen Teufels, der einen sehr keuschen Körper hatte, über die Unzulänglichkeit der Medizin. Watteau wiederholt hier den traurigen Scherz Molières, der im Sterben die Ärzte lächerlich macht. Sterbend noch wird Watteau seinen Griffel gegen den Stand der Quacksalber bewaffnen, der weder begonnene Gedichte noch entworfene Bilder vor dem Tode bewahrt. In Nogent zeichnet er, schon schwer krank, in dem Zuge der drolligen Ärzte mit den Klystierspritzen, über die die Kinder so viel lachen, die hohe Fakultät, wie sie den Eselssattel trägt; und nur aus der Unterschrift der Karikatur klingt der Schrei seiner Leiden, seines Todeskampfes:

Was tat ich Euch, verfluchte Mörder!

seiner Heimat wieder atmen. Hinsichtlich dieses letzten Plans kann man ihn nicht der Unbeständigkeit zeihen. Dies ist fast immer die letzte Zuflucht der Schwindsüchtigen, ein Hilfsmittel, das die Ärzte billigen, ja vorschlagen, wenn sie keinen Rat mehr wissen, wenn das Verordnen von Heilquellen und die Quellen selbst erfolglos geblieben sind. Der Tod ließ ihm keine Zeit mehr dazu und raffte ihn am 18. Juli 1721 im Alter von 37 Jahren dahin[1]). Er starb so gläubigen Sinnes,

[1]) Seine Freunde, die Kunstliebhaber, trauerten von Herzen um den Tod Watteaus. Herr von Julienne schrieb, als Einleitung zu den Kupferstichen nach Zeichnungen Watteaus, eine pietätvolle Notiz. Crozat schrieb am 11. August 1721 an die Rosalba: „Wir haben den armen Watteau verloren, der sein Leben mit dem Pinsel in der Hand beschlossen hat. Seine Freunde, die eine Lobrede auf sein Leben und sein ungewöhnliches Talent halten müssen, werden nicht versäumen, ehrend des Bildes zu gedenken, das Sie kurze Zeit vor seinem Tode in Paris von ihm machten.“ Watteau hatte bei der Rosalba den Ausdruck und die Farben der Venetianer wieder gefunden, die er so gern in ihrer Heimat gesehen hätte. Am 20. September 1719 ließ er der Venetianerin durch seinen Freund Vleughels schreiben: „— wir haben hier viele Kenner, die Ihr Talent unendlich schätzen — — — Ein vortrefflicher Mann, Herr Watteau, von dem Sie gewiß haben reden hören, hat den heißen Wunsch, Sie kennen zu lernen und ein kleines Werk von Ihrer Hand zu besitzen; als Gegengabe würde er Ihnen eines seiner eigenen Werke schicken oder, wenn er das nicht könnte, etwas Gleichwertiges. — — Er ist mein Freund, wohnt bei mir und bittet mich, Ihnen seinen ehrerbietigsten Respekt zu bezeigen mit der Bitte um eine günstige Antwort.“ Die Rosalba tat mehr, als Watteau erwarten konnte, sie kam nach Paris und malte sein Porträt. *Diario da Rosalba Carriera*, Venezia 1793. Dieses Porträt wurde im Jahre 1769 auf der Auktion von Lalive de Jully für 123 Livres verkauft. — Nur Mariette schrieb kalt und lieblos: „Antoine Watteau, im Jahre 1684 zu Valenciennes geboren, starb im Jahre 1721. Nachdem er Gillot verlassen hatte, arbeitete er bei Claude Audran, einem berühmten Ornamentenmaler, der als Beschließer im Luxembourg wohnte und klugerweise Watteau dazu verwendete, die Ornamentenkompositionen, zu denen er die Zeichnungen lieferte, mit seinen liebenswürdigen Gestalten zu bereichern. Während dieser Zeit hatte Watteau Gelegenheit, die Gemälde von Rubens im Luxembourg zu sehen und zu studieren, ihren Zauber kennen zu lernen, ihn in seine Gemälde hinüberzuleiten, und

wie man nur wünschen konnte und mühte sich in seinen letzten Lebenstagen ab, einen Christus am Kreuz

---

konnte nun an die Öffentlichkeit treten und seinem Werte Geltung verschaffen. Man fand Geschmack an seiner Art zu malen, er wurde unter lautem Beifall Mitglied der Akademie, und jedermann bemühte sich, ein Werk von ihm zu erlangen; Crozat der jüngere machte ihm den Vorschlag, in seinem Hause ein Gemach zu malen, und Watteau nahm um so lieber an, als er die günstige Gelegenheit nicht versäumen zu dürfen glaubte, aus den Zeichnungen und Gemälden der großen Meister, von denen dieses Haus voll war, neue Kenntnisse zu schöpfen. Gleichwohl blieb er nicht lange dort. Seine Unbeständigkeit trieb ihn, alle Augenblicke seinen Wohnort zu wechseln. Er wohnte mit Vleughels im Hause des Neffen Le Bruns, an den Gräben des Ordens von der christlichen Lehre, als Träume von Reichtum ihn nach London trieben, wo er wenig arbeitete. Er kehrte heim, Unlust und Überdruß, die ihn stets begleiteten, im Gefolge. Seine Gesundheit war vollständig zerrüttet, er hatte den nahen Tod schrecklich vor Augen, und das machte sein Leiden noch schwerer; er zog sich zu einem Freunde in das Dorf Nogent bei Vincennes zurück und starb dort. Eine Persönlichkeit, mit der er aufs innigste verbunden blieb, war Herr von Julienne, der eine Zeitlang fast alle Bilder, die Watteau gemalt hatte, allein besaß. Watteau legte große Feinheit in seine Zeichnung, ohne daß er jemals im großen Stil zu zeichnen vermocht hätte. Seine Pinselführung ist ebenso, wie die seines Stiftes, äußerst geistvoll, er hat eine angenehme Darstellungsweise, der Ausdruck seiner Gesichter ist ziemlich alltäglich, aber voller Anmut, seine Farbengebung glänzend und seine Arbeit leicht. Es war sein Unglück, daß er seiner Schöpfungen zu leicht überdrüssig wurde. Oft sah man ihn ganze Teile seiner Gemälde auskratzen, die glücklich entworfen und ebenso glücklich ausgeführt waren, um sie durch andere, oft viel geringere zu ersetzen. Er war im Punkte der Sauberkeit durchaus nicht sorgfältig, was, im Verein mit dem zu reichlich angewendeten dickflüssigen Öl, seinen Gemälden sehr geschadet hat. Fast alle haben verloren. Sie haben den Ton nicht mehr, in dem sie aus seiner Hand hervorgingen." Handschriftliche Notiz im *Abecedario* von Mariette. National-Bibliothek, Kupferstichkabinett.

Der *Mercure*, der sich gewöhnlich nicht mit dem Tode der Künstler beschäftigte, verzeichnete den Tod Watteaus im August 1721 mit folgenden Worten: „. . . Der anmutige, elegante Maler, dessen Tod wir melden, zeichnete sich in seiner Kunst besonders aus. Sein Andenken wird den wahren Freunden der Malerei immer wert sein. Nichts ist hierfür bezeichnender, als der ungeheure Preis, den seine Staffeleibilder und kleinen Figuren heute erzielen."

Mehr als zwanzig Jahre nach Watteaus Tode war der „ungeheure Preis", wie der Mercure sich ausdrückt, nicht eben gestiegen. Auf der Auktion Quentin de Lorangère (1744) wurde „Ein Konzert", 2 Fuß $10^1/_2$ Zoll

für den Pfarrer von Nogent zu malen[1]). Wenn dieses Werk nicht den Adel und die Feinheit hat, wie sie ein solcher Vorwurf erfordert, so hat es wenigstens den Ausdruck der Leiden und Schmerzen, die der Kranke, der es malte, erduldete.

Watteau hatte ein ehrliches Herz, und seine Ergebung muß aufrichtig gewesen sein. Zudem war er von keiner Leidenschaft, keinem Laster beherrscht, und nie hat er ein obszönes Werk gemalt. Er trieb die Feinfühligkeit sogar so weit, daß er einige Tage vor seinem Tode ein paar Werke wiederhaben wollte, die er von diesem Genre nicht genügend entfernt glaubte,

---

breit und 2 Fuß hoch, für 361 Livres verkauft. *Un jeu d'enfants*, Original von Watteau, 2 Fuß 2¾ Zoll breit und 1 Fuß 8½ Zoll hoch, erzielte 46 Livres. — Ein kleines Bild auf Holz, das eine tragische Szene darstellt, 8½ Zoll breit und 6½ Zoll hoch, erzielte nur 37 Livres 5 Sous bei der Auktion des Chevalier de la Roque (1745). *Les Fatigues et Délassements de la Guerre*, von Crépy gestochen, wurden Gersaint für 680 Livres zugesprochen auf der Auktion des Herrn von Julienne (1767). „Die Venetianischen Feste", von Cars gestochen, wurden für 2615 Livres verkauft. „Die italienische Serenade", von Scotin gestochen, für 1051 Livres. „Die entwaffnete Liebe", von Audran gestochen, für 499 Livres 19 Sous. „Ein Mezzetin", der im Garten Gitarre spielt, für 700 Livres 1 Sous. „Die Räuber des Sperlingsnestes", gestochen von Boucher, für 175 Livres. Das Selbstporträt Watteaus, Kniestück, für 24 Livres. Bei der Auktion Blondel de Gagny (1776) wurden „Die Beschäftigungen der verschiedenen Lebensalter", eine Malerei auf Pergament, für 2999 Livres verkauft und „Die Elyseïschen Gefilde" für 6515 Livres. Von da an erwachte das Verständnis für den Wert Watteaus von neuem, und bei der Auktion Randon de Boisset (1777) stiegen „Die Venetianischen Feste", die aus der Sammlung Juliennes stammten, auf 5999 Livres 15 Sous, und „Die italienische Serenade" aus derselben Sammlung wurde bis auf 2600 Livres getrieben.

[1]) Als der Pfarrer von Nogent, dessen gutes Pfarrergesicht Watteau ganz harmlos in der Tracht eines Hanswurstes Fratzen schneiden ließ, ihn zum Tode bereitete und ihm ein plumpes Kruzifix vorhielt, sagte Watteau: „Nehmen Sie das Kruzifix fort, es sieht ja jämmerlich aus, wie ist es nur möglich, daß sie meinen Herrn so übel zugerichtet haben." — *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, von d'Argenville.

damit er die Beruhigung haben könne, sie zu verbrennen, was er auch wirklich tat.

Übrigens war er von mittlerer Größe, hatte kein besonders ausdrucksvolles Gesicht, und seine Augen verrieten weder sein Talent noch seinen lebhaften Geist. Er war düster, schwermütig, wie es alle hypochondrischen Menschen sind, von Natur nüchtern und keiner Ausschweifung fähig. Seine Sittenreinheit ließ ihn kaum zur Freude an seinem ungebundenen Witz kommen, und man spürte ihn selten in seiner Unterhaltung[1]).

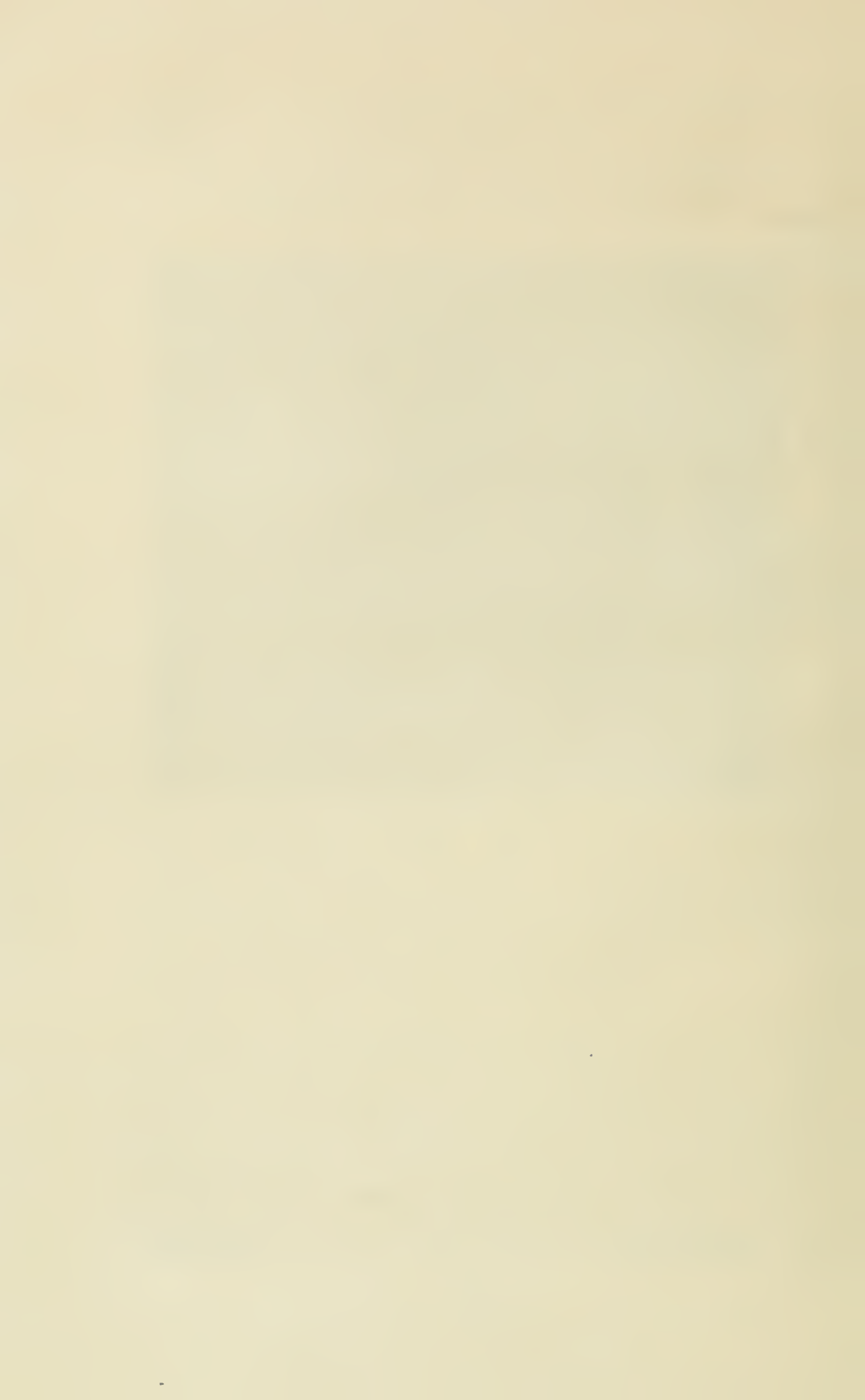
Der durch seinen Geist und seine Liebe zu den Wissenschaften bekannte Abbé Fraguier hat das Andenken Watteaus durch eine Grabschrift in lateinischen Versen geehrt, die ich mit Genugtuung hier niederschreiben werde. Er hatte sie mir gegeben, und da ich nicht voraussehen konnte, welchen Gebrauch ich heute davon machen würde, überließ ich sie Herrn von Julienne, damit er sie am Ende seines Aufsatzes über das Leben Watteaus anführe. Sie ist Ihrer Jahrbücher würdig, und ich füge sie hier als Ihr Eigentum bei. Doch ist sie unter Verhältnissen entstanden, die ich meines Erachtens Ihnen mitteilen muß.

---

[1]) Gersaint entwirft folgendes Porträt von Watteau: „Watteau war von mittlerem Wuchs und schwacher Konstitution. Er hatte einen unsteten, veränderlichen Sinn, einen starken Eigenwillen und einen zügellosen Geist, aber tadellose Sitten. Er war ungeduldig, schüchtern, kühl und schwer zugänglich, Fremden gegenüber schweigsam und zurückhaltend; ein treuer aber empfindlicher Freund, menschenscheu, ja sogar ein scharfer, oft boshafter Kritiker, stets mit sich und andern unzufrieden, und er vergab schwer. Er las sehr gern, es war das einzige Vergnügen, das er sich in seiner freien Zeit gönnte. Obgleich ohne wissenschaftliche Bildung, hatte



Antoine Watteau *Musikerköpfe*



Die Werke Watteaus gefielen gewöhnlich jedermann, und da er in Mode war, ist das nichts Erstaunliches. Aber es gibt höhergeartete Menschen, und daß er deren Beifall verdient hat, wird ihm stets zum Ruhm gereichen. Zu ihnen gehört jener Mann, um den es sich hier handelt, und immer wird er mit dem Gedächtnis Watteaus verknüpft sein. Während er noch lebte, habe ich oft gesehen, wie seine Werke bei Abbé Fraguier ein Entzücken erregten, das dessen tiefen, verständnisvollen Geschmack verriet. Die gründliche Kenntnis der alten Malerei und alles dessen, was sie Bewunderns-wertes bietet, hinderten den Abbé nicht, der Begabung dieses modernen Meisters gerecht zu werden und sie voll zu würdigen. Bei seinem Hinscheiden war ich Zeuge, wie er ihn rühmte und seinen Tod beklagte im Beisein mehrerer angesehener Freunde, die gewöhnlich bei ihm zusammenkamen. Er lobte ihn mit so überströmendem Gefühl, daß ich, tief ergriffen, mich getrieben fühlte, ihm zu sagen: wenn er dies niederschreiben wolle, würde Watteau unsterblich sein. — Er willigte ein, forderte aber, damit er folgerichtig zu Werk gehen könne, daß ich ihm eine Art Konzept geben sollte, mit den wesentlichen und unterscheidenden Punk-

---

er ein gesundes Urteil über ein geistreiches Werk." — (*Cat. de Lorangère.*) — Herr von Julienne gibt folgendes Bild von Watteau: „Watteau war von mittlerem Wuchs und schwacher Konstitution, er war lebhaft und scharfsinnig und hatte ein feines Empfinden; er sprach wenig aber gut und schrieb ebenso, er grübelte fast beständig; ein großer Verehrer der Natur und aller Meister, die sie nachgebildet haben. Sein angestrengtes Arbeiten hatte ihn etwas melancholisch gemacht. Kühl und schwer zugänglich, wurde er seinen Freunden und auch sich selbst manchmal unbequem. Das war sein einziger Fehler."

ten in bezug auf das Verdienst Watteaus. Hocherfreut, einem Künstler, den ich sehr geliebt hatte, zum Nachruhm durch einen Gelehrten von so anerkanntem Geschmack verhelfen zu können, schrieb ich in kurzen Zügen, was der Abbé in seiner Bescheidenheit von mir verlangte. Sie ist mir stets so bewundernswert erschienen bei einem so überragenden Manne, daß ich glaubte, Ihnen diesen Zug nicht verschweigen zu dürfen.

Die Situation, in der ich ihn wenige Tage später fand, scheint mir gleichfalls schildernswert.

Er hatte ein Gemälde von Watteau, das er am meisten liebte, geliehen und es vor sich hingestellt und dichtete nun die schönen Verse, für die ihm unser Dank gebührt[1]). Ich muß gestehen, daß mich diese Art, sich durch das Bild inspirieren zu lassen, seltsam ergriff; sie scheint mir ein schönes Beispiel, wie die Maler wiederum die Dichter nachbilden sollten. Die Verbindung beider Musen zeigte mir hier ein anmutiges Bild, das für die Malerei sehr schmeichelhaft war.

Glücklich die Maler, die es verdienen, die Gelehrten zu begeistern! Alles, was die Maler Ihnen nahebringen, meine Herren, alles, was sie wiederum mit Ihnen vereinigt, ist ein wechselseitiger Vorteil, den ich aus Liebe zur Malerei und aus Teilnahme für Ihre Akademie stets aufs lebhafteste wünschen werde.

---

[1]) Diese ganz wertlosen Verse wurden von Julienne in seinem *Abrégé de la vie de Watteau* veröffentlicht.

ANTWORT AN DEN GRAFEN VON CAYLUS AUF DIE VON IHM VERFASSTE REDE ÜBER DAS LEBEN DES VEREWIGTEN HERRN WATTEAU

von

HERRN COYPEL,

Ritter, Hofmaler und Direktor der Akademie

Geehrter Herr,

was wir soeben gehört haben, zeigt Sie als trefflichen Freund und gerecht denkenden Kenner. Der Kenner hat es verstanden, das Lob, mit dem der Freund oft allzu freigebig ist, auf das rechte Maß zu beschränken.

Es läßt sich nicht bestreiten, geehrter Herr, daß, ohne diese weise Mäßigung, das Lob, das Freundschaft spendet, denen leicht schaden kann, die sie gern bis in den Himmel heben möchte.

Wir verletzen die Eitelkeit unserer Zuhörer, sobald wir bei einem Menschen auch nicht den geringsten Fehler einräumen wollen, und fast nie verletzt man die Eitelkeit der Menschen ungestraft.

Ich behaupte sogar, daß wir, sobald wir so verfahren, auch den bescheidensten und unbefangensten Zuhörern verdächtig werden: weil die Erfahrung nur zu sehr beweist, wie unmöglich es ist, zur Vollkommenheit zu gelangen.

Und, geehrter Herr, wenn es auch ein Toter ist, von dem wir reden, — sobald wir von seinen ungewöhnlichen Gaben sprechen, können wir die, die einst seine

Gegner waren, nur dadurch dahin bringen, uns zu glauben und ihn vielleicht ohne Eifersucht anzusehen, wenn wir, wie Sie es getan haben, von vornherein das zugeben, was etwa die Kritik an seinen Werken wie auch an seinem Charakter aussetzen könnte.

Verstehen wir uns jedoch recht. Das soll nicht heißen, daß man in solchem Falle, um das Vertrauen zu gewinnen, das die Leute der Unparteilichkeit schenken, leichtfertig allerhand unbewiesene Anekdoten sammeln soll, die das Andenken eines berühmten Künstlers lächerlich machen oder schänden könnten. Man begeht einen schweren Irrtum, wenn man, um ein derartiges Schriftstück merkwürdiger, interessanter und wertvoller zu gestalten, Dinge einflechten zu müssen glaubt, die Verachtung oder Abscheu erregen gegen den Mann, der in schlaflosen Nächten um unsern Beifall gerungen hat.

Ein Schriftsteller, der dieses falsche Prinzip verfolgt, stimmt den Leser trübe. Dem rechtlich denkenden Menschen geht es nahe, wenn er jemanden verachten muß, der es verstanden hat, ihm zu gefallen. Aber derselbe rechtliche Mann, der oft über seine eigene Unvollkommenheit seufzt, ist nicht immer ungehalten, wenn er hört, daß ein Mensch, der die Bewunderung des Publikums verdient, nicht frei war von Fehlern, die der Menschheit anhaften.

Ich wiederhole nochmals, geehrter Herr, daß Sie in dem, was wir vernommen haben, den wesentlichen Punkt trafen. Gestatten Sie, daß ich hinzusetze: Sie haben, um die Lobrede auf Herrn Watteau zu halten,

einen Stil gewählt, der an naiver Grazie und, wenn ich so sagen darf, an pikanten Zügen nur der liebenswürdigen Malweise dieses trefflichen Mannes zu vergleichen ist.

Der unterzeichnete Sekretär hat das vorstehend aufgezeichnete Leben Watteaus gelesen, und der Herr Direktor hat hierauf dem Verfasser dieser Lebensgeschichte, dem Grafen von Caylus, in Form einer Antwort die gleichfalls hier wiedergegebene Rede gehalten. Alles in der für geschäftliche Besprechungen anberaumten Sitzung vom 3. Februar 1748.

Lépicié.

NOTIZEN

Ein paar Worte über das Manuskript, das wir an einem Glückstage bei einem Antiquar in der Arcade Colbert, bei Lefèvre, entdeckt haben, — das Manuskript, dem wir das Leben Watteaus entnahmen.

Es ist ein Franzband in Quartformat, Rücken und Buchdeckel sind mit Lilien geschmückt. Der Titel lautet: CONFÉRENCES ET DÉTAILS D'ADMINISTRATION DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE. *Rédigé et mis en ordre par Hulst. Année MDCCXLVIII.*

Es beginnt mit einem Tagebuch über die Sitzungen der Akademie während des besagten Jahres, das für die Kenntnis der intimen Geschichte der früheren akademischen Körperschaft von höchstem Interesse ist. Dann folgen in bunter Reihe neben den Biographien der Akademiker *Bemerkungen über die Vorzüge der akademischen Vorlesungen von Desportes, Abhandlungen über die Poesie in der Malerei von Watelet, Reden von Coypel über die Pflichten eines würdigen ersten Hofmalers des Königs, Abhandlungen über die Pflichten des akademischen Amateurs* vom Grafen von Caylus. Biographien, Bemerkungen, Abhandlungen, alle am Schlusse durch die Unterschrift von Lépicié beglaubigt. Die in diesem Bande enthaltenen Biographien von Akademikern sind die von Eustache, Lesueur, Lemoyne, Trémolières, François Desportes, Robert le Lorrain und Watteau. Die Biographie Watteaus war, da sie

in den Papieren der Kunstschule fehlte, die einzige, die von den Herren Dussieux und Soulié nicht in ihre *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture* hatte aufgenommen werden können.

Der durchaus mittelmäßige Maler, wie Caylus, Gersaint und d'Argenville ihn nennen, bei dem Watteau von seinem Vater untergebracht wurde, war ein Maler namens Jacques-Albert Gérin, eine Art Amtsmaler der Gemeindeverwaltung von Valenciennes, bei dem Hécart, während er voller Lokalpatriotismus „die richtige Zeichnung, die vollständige Komposition, die schöne Anordnung der historischen Gemälde" rühmt, doch das Fehlen des Kolorits bedauert, ein Maler, von dem Valenciennes heute nur ein paar unbedeutende Werke besitzt. Sollte man es für möglich halten, daß die einheimischen Schriftsteller bestrebt sind, uns einzureden, daß ein Watteau sich bei diesem Meister und in der Schule der Kunst von Valenciennes bildete, da man doch sehr wohl weiß, wie der Handwerker vom Pont Notre Dame — so versichert Gersaint — sich erst bei Gillot entwickelte!

Watteau war, wie bei Gersaint gedruckt steht, der Sohn eines Dachdecker- und Zimmermeisters aus Valenciennes und nicht eines einfachen Dachdeckers, wie Caylus behauptet. Cellier *(Antoine Watteau, seine Kindheit, seine Zeitgenossen)*, dessen patriotischer Stolz auf Valenciennes dadurch verletzt zu sein scheint, daß

man seinen berühmten Landsmann für einen einfachen Dachdeckerssohn halten könne, hat Nachforschungen über die Familie angestellt. Er zählt uns alle Watteaus auf (Wattiau in wallonischer Mundart), die in Valenciennes im siebzehnten Jahrhundert einträgliche Stellungen innehatten; er führt uns Jean-Philippe Watteau, den Vater des Malers, vor, der mit bedeutenden Unternehmungen betraut ist, z. B. mit der Bedachung der kleinen Metzgerei, der Dominikaner-Schule, der Kasernen, der Zitadelle usw., wir sehen ihn in seiner behaglichen (Gersaint sagt *unbehaglichen*) Bürgerlichkeit als Besitzer eines Anwesens in der Rue des Cardinaux und als Bewohner eines neuen Hauses, das auf dem Gebiet der Abtei von Saint-Jean stand.

Wo ist die Wahrheit, ob die Begabung Watteaus sich unter leichten oder schweren Bedingungen entwickelte? In der Lesart von Caylus, der ausdrücklich erklärt, daß Watteaus Begabung durch seinen Vater gehemmt wurde? Oder in dem Texte zu den *Figures de différents Caractères de paysages et d'Études dessinées d'après nature*, wo Herr von Julienne, ein anderer Freund, ein anderer Vertrauter, sich folgendermaßen äußert: „Obwohl seine Eltern niederen Standes waren und sich in mäßigen Vermögensverhältnissen befanden, vernachlässigten sie seine Erziehung in keiner Weise. Sie richteten sich bei der Wahl des Berufes, dem er sich widmen sollte, nur nach seiner Neigung. Da er schon bewiesen hatte, daß ihn ein natürlicher Hang zur Malerei zog, brachte ihn sein Vater, der keinerlei Kenntnis dieser Kunst besaß, aber den Wunsch seines

Sohnes, sich ihr zu widmen, unterstützen wollte, zu einem ziemlich mittelmäßigen Maler derselben Stadt, damit er hier die ersten Anfänge erlerne.“ Ich für meinen Teil wäre mehr geneigt, Caylus zu glauben, dessen Angaben von Gersaint bestätigt werden. Dieser schildert uns den Vater, wie er sich nach kurzer Lehrzeit weigert, fernerhin zu bezahlen und sein Kind mittellos und in schäbiger Kleidung ziehen läßt. Gibt es nicht einen noch schlagenderen Beweis? O ja: nämlich das unstreitige Elend, dem keine Hilfe wird, in dem Watteau während all seiner ersten Pariser Jahre lebt.

Nachdem d'Argenville in dem *Abrégé de la vie des plus fameux Peintres* gesagt hat, daß Watteau infolge seiner eifrigen Arbeit genügend Übung hatte, seines Meisters geringen Wert zu erkennen, und ihn verlassen habe, um einem andern zu folgen, der Talent für Theaterdekorationen besaß, setzt er hinzu: „Im Jahre 1702 (wohlgemerkt: in diesem Jahre ist Watteau 18 Jahre alt und Gérin stirbt) kam Watteau mit ihm nach Paris, wo die Oper ihm Aufträge gegeben hatte, und arbeitete auf diesem Gebiete der Malerei. Aber sein Lehrherr kehrte in seine Heimat zurück und ließ ihn in der Stadt. Und die Erzählung wird von Herrn von Julienne bestätigt, der erklärt, daß Watteau bei seiner Ankunft in Paris „zunächst unter jenem Maler in diesem Genre arbeitete“.

Zweifellos gewinnt die Malerei Watteaus durch diese ersten dekorativen Arbeiten die Neigung für das Milieu des Theaters, aus dem sein gewandter Pinsel später so viele lustige Darstellungen, so viele drollige

Bilder schöpft und wodurch sicher die spätere Darstellung der italienischen und französischen Komödianten angeregt worden ist.

DIE FRANZÖSISCHEN KOMÖDIANTEN

Wer kennt nicht den prachtvollen Stich, der in feierlichem Bilde die Tragödie zeigt, wie sie im Geiste eines Racine entstand, wie eine Champmeslé sie vortrug, sang und tanzte? Die Tragödie in aller Erhabenheit ihres Gepränges, ihrer Mimik, ihrer Melodie; die Tragödie unter der Säulenhalle, die ein Perrault geschaffen hat. Die Tragödie in dem Quartett dargestellt, bei dem die Tiraden aus den Verbeugungen eines Menuetts zu stammen scheinen. Die Tragödie mit dem Sonnenkönig im alexandrinischen Stil, in großem Staat, mit den prächtig gestickten Beinschienen, den eine gewaltige Perücke krönt; die Tragödie mit der tragischen Königin im prächtigen Reifrock, deren Mieder gleich einem Pfauenrade schillert; die Tragödie, wo die beiden Vertrauten eine so edle und fernscheinende Rührung zeigen.

Die französischen Komödianten! Watteau kommt bald hier, bald dort darauf zurück, nicht so oft freilich wie auf die italienischen Komödianten. Die italienischen Komödianten sind seinem Pinsel wahre Freunde und ihm wohlvertraut; er malt von ihnen die buntfarbige Familie in der schönen, lebhaften Auffassung, die ein Pendant zu den französischen Komödianten bildet. Er malt ihre malerische Auflösung, als die Maintenon sie aus Frankreich verjagt. Er malt ihre „Kurzweil". Er malt im Fackellicht ihre nächtlichen Liebesaben-

teuer, ihre Serenaden. Er malt ihre „Muße", ihre Spiele in der freien Natur, mit denen sie die Enten aus ihrem friedlichen Pfuhl aufscheuchen. Wieder und wieder, auf Hunderten von Feldern malt er ihren Mezzetin und ihre Columbine. Aber so farbenschillernd auch seine Bilder sein mögen, wir brauchten trotzdem den Zufall nicht zu preisen, der Watteau zu Beginn seiner Laufbahn bei einem unbekannten Dekorationsmaler arbeiten ließ, wenn er nur die Seide ihrer Gewänder gefaßt und nicht den Geist gehabt hätte, aus diesen Gestalten von jenseits der Alpen das poetische Völkchen dieser artigen, ländlichen Szenen zu bilden. Und wahrlich, mit dem Einzug dieser Tänzer, die keine Erdenschwere kennen, dieser geschmeidigen Gaukler, dieses Musikantenvölkchens, das so elegant fröhliches Lachen und geistvolles Spiel verkörpert, all der Männer und Frauen, bei denen das Körperliche so entweicht, deren wirkliches Dasein so ganz im Symbol und Mythus erlischt — mit ihrem Einzug erscheinen die Schöpfungen des Malers nicht mehr wie Gebilde der realen Welt. Über den Rasen dieser artigen Szenen scheinen allegorische Wesen zu schreiten, denen bei dem geistvollen, leichten Pinselstrich Watteaus nichts mehr von dem Schauspieler anhaftet, der als Modell diente, und man hat die Vorstellung eines grünen Eilandes, auf dem eine Schöpfung heiterer Phantasie und köstlicher Laune wohnt.

Über die Trennung Watteaus von Gillot fügen wir dem Bericht von Caylus den von Gersaint hinzu: „Nie waren zwei Charaktere und Temperamente einan-

der ähnlicher, aber da sie dieselben Fehler hatten, auch nie weniger vereinbar; obwohl von keiner Seite eine Schuld vorlag, mußten sie sich endlich trennen in einer für beide sehr unliebsamen Art. Manche Leute behaupten sogar, daß ein geschmackloser Neid Gillots auf seinen Schüler die Ursache dieser Trennung wurde; soviel aber ist wahr, daß sie sich ebenso gern trennten, wie sie sich einst verbunden hatten."

Watteau verließ Gillot nicht allein. Er scheint Lancret an sich gezogen zu haben, dem er, wie Gersaint schreibt, riet, „sich an der Natur selbst zu bilden", wie auch er es getan hätte. Und wenn Lancret nicht in dem strengen Sinne sein Schüler wurde, daß er im Atelier des Malers arbeitete, so entwickelte er sich doch nur durch das Studium der Watteauschen Art, die Gespräche mit dem Meister und seine sicheren Betrachtungen über seine Kunst.

Wenn wir die großen Bäume aus dem Luxembourg betrachten, die Watteau während seines Aufenthalts bei Audran rastlos zeichnete, so müssen wir sagen, daß Watteau ein großer Landschafter ist, ein Landschafter, dessen Eigenart noch nicht ins rechte Licht gesetzt worden ist. Der Maler, der Crozats Landhaus in Montmorency gemalt hat, das unter dem Namen PERSPEKTIVE gestochen ist, war ein Entdecker, der einen neuen Stil gefunden hat. Die akademische Landschaft, mit andern Worten die Landschaft, die eine mehr als natürliche Hoheit und Schönheit suchte, hat Watteau in einer Vollendung, mit zauberhaften Reizen ins Leben

gerufen, die nichts von den Ausdrucksmitteln und Absonderlichkeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen haben. Mit seinen Bäumen, deren Zweige zur Erde rieseln oder in Kaskaden niederstürzen, mit seinen Weißbuchengruppen, die sich wie Fächer hinter den ruhenden Liebespaaren öffnen, mit seinen Laubgängen, die sich wie zwischen Kulissen wölben, mit seinen Waldlichtungen, über die im Sonnenlicht die Schritte eines Menuetts gleiten, mit seinen hohen Baumstämmen, die hinter den Badenden einen halb entfalteten Vorhang bilden, mit all dem feinen Laubwerk, das er in seiner leichtflüssigen Farbe aufträgt und mit zierlichen Geländern schmückt, mit Hermen, Statuen, marmornen Frauenkörpern, steinernen Putten, Fontänen, die ein Sprühregen einhüllt, hat Watteau eine Natur geschaffen, die schöner ist als die Natur. Aber hat denn einzig diese Mischung aus echter Natur und opernhaftem Aufputz Watteau zu seinem Siege verholfen? Nein. Watteau verdankt seinen Sieg dem Dichter, der sich dem Maler gesellt. Man muß in diesem niedrigen Gesträuch, den Lauben und Hainen, der dichtbelaubten Dämmerung nur all die Waldlücken sehen, die Gucklöcher und Lichtöffnungen, die den Blick immer wieder auf ein Stückchen freien Himmel lenken, zu Ausblicken und Fernsichten, in die Weite, in die Unendlichkeit, den leuchtenden grenzenlosen Raum, der zum Träumen lockt. Die Vergeistigung, aus der Watteau seine eigene akademische Landschaft schuf, ist die Poesie des Maler-Poeten, die Poesie, mit der er sozusagen den Fleck Erde, den sein Pinsel malte,

ins Übernatürliche erhob. Idealisierte Landschaften, die in ihrer poetischen Anlage etwas Überirdisches gewinnen, das die schwerfällige Malkunst nicht erreichen zu können scheint: das ist der Charakter von Watteaus Landschaft. Das ist auch der Charakter der VERZAUBERTEN INSEL mit dem regungslosen, leuchtenden Gewässer, das sich unter Bäumen verliert, durch die Abendsonne strahlt. Am Rande sitzen Männer und Frauen im Grase, ihre Blicke ruhen auf den schneeigen Bergen des andern Ufers, tauchen in den unermeßlichen Raum, in die uferlose unbegrenzte Ferne, die im Widerschein des zitternden Lichtes jener Stunden liegt, welche der Dämmerung vorangehen.

Dieser Stich haftet im Gedächtnis, nicht als die klare Erinnerung an ein Bild, nein, viel wirklicher, gleich dem verschwimmenden Nachklang einer Schilderung, die man in einem Märchenbuche von einer verzauberten Insel las.

Bei seinem Scheiden von Audran wurde Watteau, nachdem er in Valenciennes, abgesehen von dem Gemälde des Sirois, „mehrere Lager- und Soldaten-Studien nach der Natur“ gemalt hatte, aus denen die ganze zierliche Folge militärischer Malereien zusammengestellt wurde, von der Sehnsucht nach Paris ergriffen. Gersaint sagt: „Der unstete Sinn Watteaus, sowie der geringe Wetteifer, den er in Valenciennes fand, wo er nichts sah, was ihn hätte anregen oder belehren können, bestimmte ihn, nach Paris zurückzukehren. Sein Ruf fing an, sich hier zu verbreiten; die beiden Bilder, die

mein Schwiegervater besaß, wurden von mehreren Sammlern gesehen, die sie gern ankaufen wollten, und in kurzer Zeit war sein Talent bekannt und von allen Kennern geschätzt."

Die natürliche Ironie seines Witzes hat etlichen Werken Watteaus ihren Stempel aufgedrückt. Er hat die Malerei und die Skulptur in Gestalt von Affen dargestellt. Ein Blatt mit dem Titel: DIE REISE NACH DEN INSELN zeigt uns, in augenscheinlich karikierender Absicht, das Gedränge der Freudenmädchen. Seine Gemälde und seine Zeichnungen haben überdies die Heilkunde und die Ärzte wiederholt angegriffen. Es wäre dies das ganze satirische Werk Watteaus, ein Werk ohne besondere Eigenart, wenn wir nicht ein kleines intimes Meisterstück besäßen, das eine leicht spöttische Note zeigt. Ein Arzt, der feierliche Arzt im schwarzen Käppchen, mit langem weißen Haar, dem der Überrock in weiten Falten um den hageren Körper schlottert, fühlt sehr dienstbeflissen einer Katze den Puls, die in eine Decke gehüllt an die weiße Haut einer jungen entblößten Frauenbrust geschmiegt ist. Die Katze sträubt sich, faucht und ist gerade bereit, den lächerlichen Kauz von der hohen Fakultät zu kratzen, während ihre Herrin sich mit zurückgebogenem Kopfe, weit aufgerissenen Augen, zitternden Nasenflügeln, geöffnetem Munde und fliegenden Brüsten aufrichtet, um zu sehen, was zwischen der Katze und dem beratenden Arzte geschehen wird. In einer Ecke lacht der schelmische Kopf eines Dieners über den Ernst der kleinen Szene. Die Erfindung ist gleich

Null, aber Iris ist so echt in ihrer zärtlichen Aufregung um ihr Kätzchen und so drollig reizvoll, das Bild ist so allerliebst zusammengestellt, das Licht so geschickt verteilt, die Komik der Possenszene hat so viel Feinheit, Leichtigkeit und Anmut, daß ich keine zweite intime Szene aus jener Zeit kenne, die den eigenartigen Reiz dieses kleinen Kunstwerks besäße. Selbst das Unbestimmte dieses Gemaches, dieser Gewänder, dieser Leute, die durch keine besonderen Merkmale einer bestimmten Zeit, Epoche oder Heimat angehören, gesellt zu dem Reiz dieses Bildes noch den Reiz der Kunstwerke, die nicht zu ausgearbeitet, zu abgeschlossen, zu bestimmt sind. Ferner wollen wir noch erwähnen, daß dieses Blatt von Liotard mit einer Lebendigkeit, Freiheit, Ursprünglichkeit, mit einer Bizarrerie in der Nadeltechnik gestochen worden ist, die aus dem Stich: DIE KRANKE KATZE, einen der seltenen Stiche machen, die den Blick auf sich ziehen und ihn fesseln — die die Gedanken beschäftigen!

Gersaint schreibt nach Watteaus Eintritt in die Akademie: „Watteau brüstete sich nicht mit seiner neuen Würde und dem neuen Glanz, der ihn schmückte: er wollte nach wie vor in der Verborgenheit leben; und ohne im geringsten an seinen Wert zu glauben, widmete er sich noch eifriger seinen Studien und wurde noch unzufriedener mit seinen Leistungen. Oft bin ich Zeuge seiner nervösen Unruhe gewesen und habe beobachtet, welche Abneigung er gegen seine Werke hatte; zuweilen habe ich mit angesehen, wie er fertige



Antoine Watteau *Fünf Studien nach Frauenhänden*



Gemälde, die ihm mißfielen, weil er Fehler darin zu sehen glaubte, einfach auswischte, obwohl ich ihm einen anständigen Preis dafür bot; ja, ich riß ihm sogar gegen seinen Willen eins aus den Händen, was ihn sehr verdroß."

Ein interessantes Porträt Watteaus kam auf eine Auktion in Vignières am 9. März 1875. Watteau ist hier dargestellt, wie er mit dem Kompaß in der Hand vor einem Schreibpult sitzt. In der Perücke, die oben auf dem Kopf zierliche Hörner bildet, in einem Kleide, dessen Aufschläge eine in Valenciennes besonders beliebte Pelzart bilden, ist der Meister nicht mehr der hagere, schwindsüchtige Mensch mit den eingefallenen und etwas hypochondrischen Zügen, wie auf dem Porträt von Boucher. Watteau hat beinahe ein volles Gesicht und im Ausdruck etwas von naiver Kindlichkeit, wie sie sich im Gesicht des reifen Mannes erhält, einen Hauch von ländlicher Unbeholfenheit in den Zügen, der auf dem Porträt von Crespy schon angedeutet ist und vollkommen zu dem Bilde des Mannes paßt, wie ihn die Bemerkung des Caylus schildert: *sanft und vielleicht ein bißchen schäferhaft.* Das Bildnis, ein Kniestück in einem Zierrahmen, den Kinder, Symbole in den Händen, schmücken und über dem ein Adler eine Posaune des Ruhmes in seinen Fängen hält, ist von Oppenort auf die Rückseite des Titelblattes zu den „Bildern verschiedenen Charakters" getuscht worden, mit der Unterschrift: Antoine Watteau, Hofmaler, Mitglied der Akademie, nach der Natur gemalt

von seinem Freunde Gille-Marie Oppenort, Ritter, Generaldirektor der Bauten und Gärten Seiner Majestät.

Caylus befindet sich im Irrtum, wenn er behauptet, daß die Malereien, die Watteau in Crozats Speisesaal ausführte, nach Skizzen von De la Fosse gemacht sind. Ich besitze von den vier Jahreszeiten die Zeichnungen zu den Gestalten des Frühlings und des Herbstes. Diese Modellskizzen zeigen ganz ausgesprochen und unverkennbar den Strich Watteaus.

Ein ausschlaggebender Grund, daß Watteau zu Crozat ging, war unter andern, so berichtet Gersaint, ,,daß er wußte, welche Schätze an Zeichnungen dieser Sammler besaß. Er benutzte sie begierig und kannte kein anderes Vergnügen, als die sämtlichen Blätter der großen Meister beständig zu studieren oder gar zu kopieren.“

Was die Zeichnungen Watteaus betrifft,“ sagt Gersaint, ,,soweit sie aus seiner guten Zeit stammen, das heißt seit er bei Crozat war, so gibt es in diesem Genre nichts, das sie überträfe; sie zeigen soviel Feinheit, Anmut, Zartheit, Genauigkeit, Ungezwungenheit und Ausdruck, daß nichts zu wünschen übrig bleibt; Watteau wird stets als einer der größten und besten Zeichner gelten, die Frankreich hervorgebracht hat.“

Und Gersaint hat den Mut, trotz allen Angriffen nicht von seiner Bewunderung abzuweichen. Als das *Dictionnaire abrégé de Peinture et de Sculpture*

(herausgegeben im Jahre 1746) ihm seine Vorliebe für seinen alten Freund vorwirft, erwidert Gersaint im *Catalogue Fonspertuis,* daß er sich wundere, wie man diesen Zeichnungen die Gerechtigkeit versagen könne, denen seines Wissens nie jemand seinen Beifall vorenthalten habe, selbst nicht die entschiedensten Gegner von Watteaus Art, die, wenn sie auch seine Gemälde kritisierten, ihn doch „bewundernswert in seinen Zeichnungen" nannten. Er erwähnt den Preis, die sie auf den Auktionen erzielen, wenn sie aus seiner *guten Zeit* sind. Er gesteht seinen Gegnern zu, daß einige seiner Bilder vernachlässigt sind, daß man Mängel darin findet, auf die er schon hingewiesen hat, die aber von der Ungeduld herrühren, mit der Watteau sie malte, wie auch von dem Widerwillen gegen seine eigenen Werke, und erklärt zum Schluß, daß er den Zeichnungen selbst vor den vollkommensten Gemälden den Vorzug gibt.

„Watteau", setzt er übereinstimmend mit dem, was schon Caylus sagte, hinzu, „dachte über sich selbst ganz ebenso. Er war mit seinen Zeichnungen viel zufriedener als mit seinen Gemälden, und ich kann die Versicherung geben, daß ihm die Eitelkeit in dieser Hinsicht keinen seiner Fehler verhehlte. Er hatte mehr Freude am Zeichnen als am Malen. Oft sah ich ihn gegen sich selbst wüten, weil er in der Malerei den Geist und die Wahrheit nicht ausdrücken konnte, die er seinem Zeichenstift zu geben verstand."

Julienne drückte sich in der Vorrede zu den unter dem Titel FIGURES DE DIFFÉRENTS CARAC-

TÈRES gestochenen 350 Studienblättern folgendermaßen aus: „Selten hat man den Einfall gehabt, die Studienblätter der Maler stechen zu lassen. — — — Doch hoffen wir, daß das Publikum die Zeichnungen des berühmten Watteau, die wir ihm hier bieten, mit geneigten Blicken ansehen wird. Sie sind in einem neuen Geschmack gehalten; ihre Anmut ist so mit dem Geist des Malers verbunden, daß man versichern darf, sie sind unnachahmlich . . .“

Welcher Zeichner hat denn wirklich in rasche flüchtige Skizzen dieses unaussprechliche unbegreifliche Etwas gelegt, das Watteau hineinlegt? Wer hat die Grazie seiner pikanten Kreidezeichnungen? Wer die geistvolle Kunst eines angedeuteten Profils, einer Nasenspitze, einer Hand? Die Hände Watteaus! Jeder kennt diese fühlenden Hände, die so reizvoll ausgestreckt, so kokett um den Griff eines Fächers, den Hals einer Mandoline gelegt sind, und deren nervöses Leben der Stift des Malers liebevoll übersetzt: — Hände, würde Heinrich Heine sagen, die etwas Vergeistigtes haben.

Ein Strich, wir wollen es gerade heraus sagen, der nur Watteau eigen ist, einzig Watteau — ein Strich, so geistvoll, daß er keiner Signatur bedarf. Auf all diesen Männer- und Frauenköpfen sieht man förmlich die Fußspuren seines Stiftes, die auch auf der Kreidezeichnung wiederkehren, mit Querstrichen, kleinen Wiederholungen, weichen Betonungen, Stricheln, die sich zu einer Muskel runden, hundert Nichtigkeiten und glücklichen Zufälligkeiten, die in der Kunst Alles sind — schließlich eine Fülle kleiner Züge voll Humor

und Inspiration, die sich vor dem Modell ergeben und die Zeichnung mit tausend naturwahren Einzelheiten beleben, ja den fahlen Ton des toten Papiers durch den Glanz und die Tiefe eines einzigen Zuges fast beseelen. Und die Frisuren der Frauen mit einem dicken Kohlestift flüchtig hingeworfen, der durch starkes Zerbröckeln das Lockere, Wellige des Haares wiedergibt? Und diese gefälligen Gewänder, diese Negligées mit den gebrochenen Falten, deren Rokokoform bald mit scharfem Graphit sorgfältig geschildert, bald glänzend angedeutet ist, mit einem sicheren breiten Strich, der nur so hingeworfen zu sein scheint. Und überall dieser schön geschwungene, fließende, sich schlängelnde, wogende Umriß, in dessen plötzlichen Übergängen sich der dicke Rötel zerreibt. Denn Rötel wendet Watteau mit Vorliebe an, nicht nur, weil er dadurch „Gegenabdrücke erhält, die ihm für seine Bilder die beiden Seiten seiner Gestalten geben", er, der französische Venetianer, liebt ihn wegen seiner Farbentöne, seiner Wärme; ja er hat sogar einen Rötel, der nur ihm eigentümlich zu sein scheint, einen Rötel mit einem Purpurton, der sich von dem mehr bräunlichen Rötel aller andern unterscheidet und dessen zauberhafte Färbung und lebensvolles Inkarnat von dem geschickten Kontrast zu grau und schwarz herrührt. Ein Rötel übrigens, den ich für den englischen Rötel halten möchte, dessen Vorzüge die technologischen Handbücher rühmen und von dem eine Schachtel auf der Auktion des Malers Venevault wie eine Kostbarkeit verkauft wurde. Und vielleicht fehlte es Watteau daran? Als er in seinem

Brief an Julienne die Härte seines Rötels erwähnt und die Unmöglichkeit, sich andern zu besorgen, andeutet, klagt er, daß er ihn in seinen Entwürfen nicht nach Belieben regieren könne: in diesen Skizzen, die die letzten Lebensjahre des Malers hindurch das einzige Schaffen seiner Morgenstunden gewesen zu sein scheinen — die glücklichen Stunden seines kranken Daseins.

Diese Rötelzeichnungen Watteaus sind Wunderwerke; aber sie reichen nicht an die zauberhafte Schönheit seiner dreifarbigen Zeichnungen heran, die wie gemalt erscheinen. Vor mir liegt eine Hand- und Armstudie, auf der die Töne und die Durchsichtigkeit der Haut, es klingt unglaublich, samt dem Farbenübergang am Daumen, durch ein bißchen Rötel, ein bißchen Graphit wiedergegeben sind. Gemalte Zeichnungen, das ist das richtige Wort. Watteau erzielt die Farbenübergänge eines menschlichen Gesichts dadurch, daß sich auf einem Bilde rote und schwarze Schraffierungen kreuzen. Watteau schafft durch ein mattes Weiß in der roten Zeichnung das natürliche leuchtende Fleisch einer runden Wange. Man muß im Louvre vor Nr. 1326 verweilen, der Zeichnung, die aus der Auktion von Ymecourt stammt, und die Frauenköpfe in den Häubchen betrachten, die mit Rötel, italienischer und einfacher Kreide auf den gelblichen Grund eines alten farbigen Papiers geworfen sind, das in den Auktionsverzeichnissen *Papier chamois* getauft worden; man wird staunend sehen, daß diese Köpfe in dem leuchtenden Bernsteinton schimmern, den Rubens mit seiner Palette auf der Leinwand erreicht.

Am zahlreichsten waren die Zeichnungen Watteaus im vergangenen Jahrhundert vertreten auf den Auktionen von Crozat, vom Chevalier de la Roque, Julienne, Mariette, d'Argenville, und im jetzigen Jahrhundert auf den Auktionen von Paignon-Dijonval, von Villenave, Saint, Norblin, Ymecourt, wo das Louvre die drei bedeutenden Studienblätter gekauft hat, die die hintere Wand des Watteau-Saals schmücken. Die größten Sammlungen von Watteaus Zeichnungen hat heute das Louvre, das 31 Blätter zählt, das British Museum, das 18 ganz bedeutende besitzt, die Albertina in Wien, Fräulein James mit 80, der Herzog von Aumale, der die des Herrn Reiset gekauft hat, Baron Schwiter und ich.

Die Radierungen Watteaus sind nicht Radierungen, wie sie die Sammler schätzen in der niedrigen Stichelarbeit und der liebenswürdigen Kleinkunst des Thomassin und des Simonneau. Die Radierung Watteaus mit der mangelnden Übung und der künstlerischen Unbeholfenheit des Malers, der nur zufällig zur Radiernadel greift, gleicht dem flüchtigen Entwurf eines italienischen Malers. Es ist eine freie, fließende, harmlose Improvisation; eine zerhackte, zerkratzte, zerstrichene Kupferplatte, mit einer gottsjämmerlichen Ätzung, ein Etwas, das die Signatur des Meisters nur in dem kunstvollen Charakter der Glieder — der Hände zeigt! Die sind so echt, und Watteau, der wundervolle Zeichner, ist sich so gar nicht des Gegensatzes bewußt, der zwischen den beiden noch

verwandten Künsten besteht, daß Simonneau, der sie überarbeitete, von der italienischen Truppe nie eine erträgliche Platte hat machen können. Sobald die Radierungen Watteaus nur von ihm herrühren, sind sie, das müssen wir zugeben, vor allem Kuriositäten, aber Kuriositäten im Range der allerseltensten Dinge.

Die Klage über den Mißbrauch des dickflüssigen Öls findet sich einstimmig bei allen zeitgenössischen Biographen, bei d'Argenville, Mariette usw. Gersaint äußert sich, nach einem Klageliede, das des Herrn von Caylus würdig wäre, folgendermaßen über die mangelhafte Technik der ersten Studien Watteaus: „Im Interesse seiner Werke hätte man wünschen mögen, daß er seine ersten Studien im historischen Genre gemacht und daß er länger gelebt hätte; man darf dreist behaupten, daß er einer der ganz großen Maler Frankreichs geworden wäre. Seine Bilder leiden etwas unter der Gereiztheit und der Unbeständigkeit, die in seinem Charakter lagen; ein Gegenstand, den er eine Zeitlang vor sich sah, verdroß ihn, und er suchte immer nur von einem Thema zum andern zu schweifen. Bisweilen begann er einen Auftrag und war seiner müde, wenn er ihn zur Hälfte fertig hatte. Um schneller von einem begonnenen Werke, das fertig werden mußte, loszukommen, nahm er viel dickflüssiges Öl in seinen Pinsel, damit die Farbe sich leichter verteilte. Man muß einräumen, daß manche von seinen Bildern dadurch von Tag zu Tag mehr verfallen, daß sie die Farbe vollständig verändert haben oder daß sie rettungslos



Antoine Watteau *Frauenköpfe*



verschmutzen. Die aber, die von diesem Fehler frei sind, sind bewunderungswert und werden sich stets in den ganz großen Sammlungen behaupten."

Julienne sagt, daß Watteau bis zum Jahre 1718 bei Vleughels blieb.

„*Schlimmsten Falles bleibt mir ja das Spital! Dort weist man niemand ab!*" Wenn außer dieser Antwort, die Watteau dem Herrn von Caylus, der sich um die Zukunft des Malers beunruhigte, gab, in der ganzen pedantischen, aggressiven Biographie des Ehrenmitglieds der Akademie nichts weiter stände, so würde diese einzige Antwort genügen, um diese Biographie wertvoll zu machen. In diesen Worten hat man den Schlüssel zu diesem Charakter, der so gar nicht ein Charakter seiner Zeit ist, der nichts von den grobsinnlichen und handwerksmäßigen Begriffen des französischen Malers jener Tage hat.

Mit Watteau beginnt der moderne Künstler in der schönen, sorglosen Bedeutung des Wortes — der moderne Künstler, der das Ideal sucht, das Geld verachtet, nicht für den andern Morgen sorgt, in den Tag hinein lebt, ein Zigeunerleben führt, würde ich sagen, wäre das Wort nicht so gewöhnlich geworden.

Über Watteaus Uneigennützigkeit setzt Gersaint jedoch hinzu, daß „Watteau auf seiner englischen Reise, wo seine Werke gesucht und gut bezahlt wurden, anfing, Freude am Gelde zu haben, für das er bisher kein Interesse hatte, ja das er so mißachtete, daß er es

gleichgültig verlor und seine Werke stets weit über ihren Wert bezahlt fand".

Watteaus Krankheit reicht weiter zurück, als Caylus angibt. Seine wunderlichen Launen und sein menschenfeindlicher Sinn sprechen genügend dafür, daß er sein Leben lang ein Kranker war. Auf allen Bildern, allen Studienblättern, die der Meister von seiner knochigen Person und seinen schlaffen Zügen hinterlassen hat, erkennt man den Schwindsüchtigen. Es gibt sogar ein ergreifendes Bild des Brustleidenden, das furchtbar wie aus einem Totentanz erscheint und das niemand erwähnt hat. Es ist das Bildnis Watteaus, wie es Blatt Nr. 213 der Sammlung von Julienne zeigt. Es ist eine Art Demokrit in der Nachthaube, den man hier im Stich sieht, der zweifellos nach der Zeichnung gemacht wurde, die im Katalog de la Roque unter Nr. 559 so aufgeführt ist: *Watteau lachend, von ihm selbst gemacht.* Wenn man es ansieht, glaubt man einen Kopf aus dem Krankenhaus zu sehen, den im Todeskampf ein konvulsivisches Lachen schüttelt!

Ein Brief aus dem Katalog von Benjamin Fillon — ob er wirklich authentisch ist? — bestätigt den kränklichen, fast hysterischen Zustand Watteaus. Dieser Brief, von Sirois an Frau Josset, Buchhändlerin in Paris, gerichtet und vom 23. November 1711 datiert, lautet wie folgt: „Dieser wunderliche Mensch, der Malereien in Fülle macht, wie Le Sage Stücke und Bücher, mit dem Unterschiede freilich, daß Le Sage bisweilen mit seinen Büchern und Stücken zufrieden

ist, der arme Watteau aber niemals mit seinen Bildern, was nicht hindert, daß er einer der jetzigen Könige des Pinsels ist. Er hat mir versprochen, für mich eine lustige Episode der *Foire du Landit* zu malen, auf die ich ihm 100 von den ausbedungenen 300 Livres vorgeschossen habe. Es wird sein Meisterwerk, wenn er es bis zum letzten Pinselstrich fertig macht, aber wenn seine düstre Stimmung ihn ergreift, läuft er wie ein Besessener aus seiner Wohnung fort und dann ‚gute Nacht Meisterwerk'. Herr Le Sage hat ihm einen Auftrag verschafft für zwei Pendants zum *hinkenden Teufel* für 130 Livres pro Stück. Er hat wenig Hoffnung, daß sie fertig werden, denn Watteau malt nach Laune und liebt die bestellten Themen nicht. Wenn er dabei bleibt, wird Duchange sein erstes Bild bekommen, der es aber, weil er nicht enttäuscht werden soll, noch nicht weiß. Der Arzt hat ihm fünf Tage nach seiner Ankunft Chinin verordnet."

Nach der Vollendung von Gersaints Firmenschild ist Watteau so entkräftet, daß er Gersaint, bei dem er seit sechs Monaten wohnte, lästig zu fallen fürchtet. So bittet er ihn, ihm eine passende Wohnung zu suchen. „Ich hätte vergeblich widerstrebt," sagt Gersaint, „er war eigensinnig, und man durfte ihm nicht widersprechen; ich tat ihm also den Willen, aber er hatte nur eine kurze Freude an der neuen Wohnung. Seine Krankheit verschlimmerte sich, seine Reizbarkeit stieg; seine alte Rastlosigkeit erwachte von neuem, er glaubte, es werde auf dem Lande viel besser werden, eine ner-

vöse Unruhe kam hinzu, und er wurde schließlich erst still, als er hörte, daß Le Febvre, der damalige Intendant der Menus Plaisirs, ihm in seinem Hause in Nogent südlich von Vincennes ein Asyl gewährt hatte, auf Veranlassung des verstorbenen Abbé Haranger, der Domherr von Saint-Germain de l'Auxerrois und sein Freund war. Ich begleitete ihn hin und kam jeden zweiten oder dritten Tag, um ihn zu besuchen und zu trösten.

Wieder quälte ihn die Sehnsucht nach Veränderung, er meinte seiner Krankheit ledig werden zu können, wenn er sich entschlösse, in die Luft seiner Heimat zurückzukehren. Er teilte mir diese Pläne mit und bat mich, damit er sie ausführen könne, ihm seine geringen Habseligkeiten aufzuschreiben und sie zu veräußern, was ungefähr 3000 Livres einbrachte, die er mir aufzuheben gab. Dies war der ganze Ertrag seiner Arbeiten außer den 6000 Livres, die Herr Julienne ihm aus dem Schiffbruch gerettet hatte, damals als er nach England reiste und die nach seinem Tode seiner Familie zugestellt wurden, samt den 3000, die ich in Händen hatte. Watteau hoffte von Tag zu Tag Kräfte genug zu sammeln, um diese Reise, auf der ich ihn geleiten sollte, unternehmen zu können, aber seine Schwäche wuchs und wuchs, die Natur versagte plötzlich, und er starb in Nogent in meinen Armen."

Während dieses letzten kurzen Aufenthalts in Nogent unter dem Einfluß der Gedanken an Vergebung, die mit dem nahenden Tode kommen, hatte Watteau

Gewissensbisse über sein Benehmen gegen seinen Landsmann und Schüler Pater, den er unbarmherzig aus seiner Lehre, in die sein Vater ihn gegeben, fortgeschickt hatte, „viel zu ungeduldig“, sagt Gersaint, „um sich der Schwäche und Förderung eines Schülers zu widmen“. Er machte sich Vorwürfe, der natürlichen Begabung, die er in Pater erkannte, nicht gerecht geworden zu sein und gestand Gersaint, „daß er ihn gefürchtet habe“. Doch lassen wir Gersaint das Wort, der uns den Sterbenden zeigt, wie er in rührender, großherziger Künstlerreue die letzten Stunden seines Lebens ganz Pater schenkt und so das Unrecht der Vergangenheit wieder gut macht: „Er bat mich, ihn nach Nogent kommen zu lassen, um das Unrecht, das er ihm durch die frühere Vernachlässigung angetan hatte, doch einigermaßen wieder gutzumachen und damit er wenigstens die Lehren, die er ihm noch zu geben vermöchte, benutzen könne. Watteau ließ ihn unter seinen Augen arbeiten und widmete ihm seine letzten Lebenstage vollständig, aber Pater konnte diese günstige Gelegenheit nur einen Monat genießen, der Tod raffte Watteau allzu rasch hinweg. Er hat mir nachher gestanden, daß er sein ganzes Können dieser kurzen Zeit verdanke, die ihm außerordentlich genützt habe. Er vergaß vollständig die bösen Stunden, die er in der Jugend bei dem Meister gehabt hatte, und hat ihm stets eine unbegrenzte Dankbarkeit bewahrt; und so oft sich Gelegenheit dazu fand, hat er seinem Talent die höchste Anerkennung gezollt.“ (*Catalogue de Lorangère. Notice de Pater.*)

Ein Gemälde, das als Nr. 530 auf die Auktion des Abbé de Gevigney, des Bewahrers der Dokumente und Register der Bibliothek des Königs, kam, auf dem der größere Teil der Figuren von Watteau, der Rest von Pater gemalt war, läßt die Vermutung zu, daß Watteaus unvollendete Gemälde von Pater beendet wurden.

Die von Caylus behauptete Tatsache, daß Watteau für den Pfarrer von Nogent einen gekreuzigten Christus gemalt habe, wird durch das Vorhandensein dieses Bildes oder einer Skizze dieses Bildes auf der Auktion Marchand im Jahre 1779 bestätigt, wo Paillet es folgendermaßen aufführt: Watteau, gekreuzigter Christus, von Engeln umgeben. (H., 46 p.; L., 35 p.) Es wurde für 130 Livres verkauft.

Außer den Zeichnungen, die er sterbend Julienne, Henin, Gersaint und dem Abbé Haranger vermachte, hatte Watteau noch einige weitere Zeichnungen Freunden hinterlassen, die er bei seinem Aufenthalt in England kennen gelernt hatte. Eine Zeichnung, das Porträt eines Mannes, die 1856 in London auf die Auktion des Dichters Samuel Rogers kam, trug die Aufschrift: „*Zeichnung, die Watteau bei seinem Tode mir, seinem Freunde Payleur, hinterlassen hat. Juli 1721.*“

Einen Beweis für die jammervollen Preise, mit denen Watteaus Malereien sein ganzes Leben lang bezahlt wurden, gibt die Quittung, die der große Maler

im Jahre 1719 dem Regenten von Frankreich über ein Bild mit acht Figuren ausstellt:

Ich habe von Sr. Hoheit dem Herzog von Orléans 260 Livres erhalten für ein kleines Bild, das einen Garten mit 8 Figuren darstellt.

So geschehen zu Paris, 14. August 1719.

ANTOINE WATTEAU.

(Die Quittung stammt aus den Papieren des Barons Hoschild und ist von den „Archives des Arts“ veröffentlicht worden.)

In den ersten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts, der Zeit, wo die Literatur so selten von der Malerei spricht, widmet ein im Jahre 1736 veröffentlichtes Heftchen „L'Ennuy d'un Quart-d'heure“ Watteau zwei Versstücke. Das erste führt den Titel: *Kunst und Natur durch Watteau vereint*, und berichtet, daß die Gräfin von Verrue und die Herren von Glucq und von Julienne, deren erlesener Geschmack bekannt ist, eine ziemliche Menge seiner Originale besitzen. Das zweite betitelt sich: *Der Tod Watteaus oder der Tod der Malerei.*

Watteau (flämischer Maler der königlichen Akademie, wie ihn Julienne in der zweiten Auflage seines Werkes nennt, die in hundert Exemplaren erster Abzüge auf Medianpapier hergestellt wurde), ist seiner Geburt und seinen Anfängen nach echter Flame. Vor seinem Aufenthalt bei Audran, ehe er die Galerie des Luxembourg so viel besuchte, zeugen die Bilder Wat-

teaus, die noch nicht den sichtbaren Stempel seiner Abstammung von Rubens tragen, von einer Verwandtschaft mit den kleinen flämischen Meistern. Zu der Zeit, da Watteau noch mit so hartem Pinsel, daß er einer Krähenfeder gleichkommt, seine Ringelhaare, Augen, Nasen und Münder scharf umrissen als roten Ölfleck darstellt, da er die Rokokofalten seiner galanten Négligés mit denselben weißen Linien beleuchtet, mit denen das sechzehnte Jahrhundert die Falten seiner Draperien umrandet, in dieser frühesten Zeit seines Talents tritt in seiner Malerei hin und wieder in kleinen Werken die Art der kleinen Flamen zutage. Aber diese Art verschwindet bald, sie ändert sich, wie Watteau vom Studium der kleinen zu dem der großen Flamen fortschreitet, und bald sehen wir, wie bei ihm ein Bildchen von ein paar Zoll die ganze Kraft Rubensscher Technik und den schönen langgezogenen Strich seines Pinsels aufweist.

Watteau würde den Titel, mit dem Julienne ihn bezeichnet, verdienen, wenn nicht gleichzeitig mit diesem Hinneigen zu Rubens sein Talent sich ebenso leicht, ebenso geistvoll, ebenso vollkommen die Art anderer Meister, die Ästhetik einer andern Schule zu eigen gemacht hätte. Einen interessanten Aufschluß gibt uns in dieser Hinsicht Nr. 268 der Sammlung La Caze. Dieses Bild von JUPITER UND ANTIOPE führt uns verblüffend vor Augen, bis zu welch hohem Grade ein Maler sich die Eigenart eines andern erobern kann. Das ist die leuchtende Glätte von Tizians Beinen, das fahle Schwarz der tiefen Schatten unter den Armen



Antoine Watteau *Die Musikstunde*



seiner Schläferinnen, sein starker Farbenauftrag in den beleuchteten Gesichtern, der weiche Blondton seiner Leiber, die schöne Farbenglut, die der Haut ein stürmisches Leben gibt, das nichts gemein hat mit der Lieblichkeit der Fleischtöne auf einem französischen Gemälde. Dieses Bild ist nur eine Nachahmung, ich weiß das wohl; aber über diese Nachahmung des Tizian und andere Nachahmungen des Veronese, die mit solchen des Rubens gemischt sind, steigt Watteau zur Schöpfung des HERBSTES empor, zur Malerei der goldenen und purpurnen Fleischtöne, die den Granatäpfeln gleichen, welche Amor im Zipfel seines geschürzten Gewandes trägt; — er steigt empor zur Entdeckung dieser Farben, die sozusagen nur ihm eigen und gleichzeitig flüssig und kristallisiert sind.

Auf diese Weise wird das instinktiv Flämische bei Watteau durch das, was er sich von den Venetianern zu eigen macht, geläutert, gemildert, verdeckt, es schafft ihm einen Stil, eine künstlerische Farbenzusammenstellung, die weder italienisch noch flämisch ist, eine blendende Palette, die mit den erlesensten Tönen der Koloristen beider Länder ausgestattet ist, ein Kolorit, das unter seinen Händen französisch wird, durch alles, was von der Eigenart des Landes, unter dessen Himmel ein Bild geschaffen ward, sich in ihm widerspiegelt, dies unbeschreiblich Leichte, Geistvolle, Galante möchte ich fast sagen, das sein schwerfälliger Stil in der Heimat der Zivilisation gewinnt. Mithin ist Watteau nicht nur ein flämischer Maler, er ist ein französischer Maler und, wohlverstanden, Franzose

durch seinen Stil, ganz abgesehen von seiner durchaus französischen Schöpfung und Poetik. Im Ernst, welcher Schule entstammt dies oder jenes Gemälde Watteaus, das mit einer Ursprünglichkeit der Farbe gemalt ist, die weder Vorgänger noch Vorläufer zu haben scheint, mit einer Phantasie der Nuancen, die etwas zu erstreben scheint hoch über dem, was der rohe Farbstoff zu geben vermag? Da ist die FINETTE des Louvre, das Bild, auf dem der Himmel, das Gewand und die Frau die eigenartige Schönheit des Marmors zeigen. Ein einziger grünlicher Ton, der tief in dem brandigen Rot eines Gewitters etwas wärmer wird, wirft seinen grünbläulichen Schimmer über das Haar der Gitarrenspielerin, und halbversteckt sehen wir das rosige Gesicht der Frau in der Färbung, oder richtiger im Wogen des Meeres, durch das der Kiel seine silbernen Furchen zieht.

Doch kommen wir zu dem Meisterwerk aller französischen Meisterwerke, zu der Leinwand, die seit fünfzig Jahren ihren festen Platz an einer Wand des Salon carré hat: der FAHRT NACH CYTHERA.

Wie hier der ganze Hintergrund von durchsichtig goldbraunem Öl kaum bedeckt ist, wie die durchschimmernde Farbe gleich einer leichten Welle darüber hingleitet! Wie aus dem Grün der durchsichtigen Bäume die roten Töne leuchten, wie die Luft durch sie hinstreicht und das feuchte Licht des Herbstes! Wie aus dieser zarten, aquarellartigen Ölmalerei, der glatten Leinwandfläche hier eine Pannetière, dort ein Hut plastisch hervortreten! Welch kräftiger Farben-

auftrag bei den kleinen Figuren, deren Blicke aus den verschwimmenden Umrissen eines Auges, deren Lächeln aus denen eines Mundes tauchen! Die schöne gefällige Flüssigkeit seines Pinselstrichs in diesen entblößten Schultern, diesen nackten Körperchen, die ihre rosige Üppigkeit im Schatten der Bäume ausbreiten. Wie reizend sich in der Rundung eines Nackens die Pinselstriche kreuzen! Die schönen, wogenden Falten mit ihren weichen Brüchen, fast wie sie bei der Bearbeitung von Ton das Bossierholz macht! Und der geistvolle, schmeichelnde Strich, den Watteaus Pinsel dem Flittertand gibt, den Haarkronen, den Fingerspitzen, allem, was er berührt! Und die Harmonie dieser sonnigen Fernen, dieser Berge im rosigen Schnee, dieser Gewässer mit den grünlichen Reflexen; und wiederum die Sonnenstrahlen, die über die rosa und gelben Gewänder huschen, über die violetten Röcke, die blauen Mäntel, die kolumbinroten Westen, die kleinen weißen Hunde mit rötlichen Flecken! Denn kein anderer Maler hat wie Watteau die Wandlung gemalt, die zartfarbige Dinge unter dem Strahl der Sonne erleben, ihr sanftes Verblassen, das volle Erblühen ihres Glanzes im hellen Licht. Ein Blick auf diese Schar von Wallfahrern und Wallfahrerinnen, die sich im Licht der untergehenden Sonne zu der Liebesgaleere drängen, die eben unter Segel gehen will: hier lacht die Heiterkeit der wonnigsten Farben von der Welt, die in einem Sonnenstrahl erhascht sind, und diese zarte, in allen Farben spielende Seide in dem leuchtenden Strom erinnert unwillkürlich an die glänzenden Insekten, die

man tot, doch mit lebendigen Farben in dem goldenen Licht eines Stückes Bernstein findet.

Dies Gemälde, DIE FAHRT NACH CYTHERA, ist das Wunder aller Wunder des Meisters. Und doch ist nicht der ganze Watteau darin. Es gibt einen Watteau, der in Frankreich unbekannt ist und dessen Bekanntschaft die Freunde Watteaus doch machen sollten. Der Maler der Hintergründe, die wie in Lavaglut getaucht sind, der Himmel, die im Gewitter brennen, der Bäume, die mit gebrannter Sienna gemalt sind, des Inkarnats, wie es die Hand auf dem FAUX PAS zeigt, die einen feurigen Widerschein auf den Frauenrock wirft, den sie berührt, dieser bituminöse Maler hat die klarsten Bilder ausgeführt, so voll köstlicher Kühle, wie man sie nur erdenken kann. Jeder kennt die Malweise Paters, seine perlgrauen Töne und seine Hintergründe mit den kleinen blauen, graugrünen und schwefelgelben Flecken. Das erscheint als die Eigenart des kleinen Meisters. Das Dresdener Museum enthüllt uns dann, daß es keine Originalität ist, es zeigt uns, daß diese ganze Skala blasser Farben, dies ganze Geklingel kühl glitzernder Töne von der Palette stammen, welche die beiden Bilder gemalt hat, die in dem deutschen Museum ihren Platz haben. Watteau hat seinem besten Schüler nicht einmal zwei oder drei eigene Flecken in der Malerei gelassen.

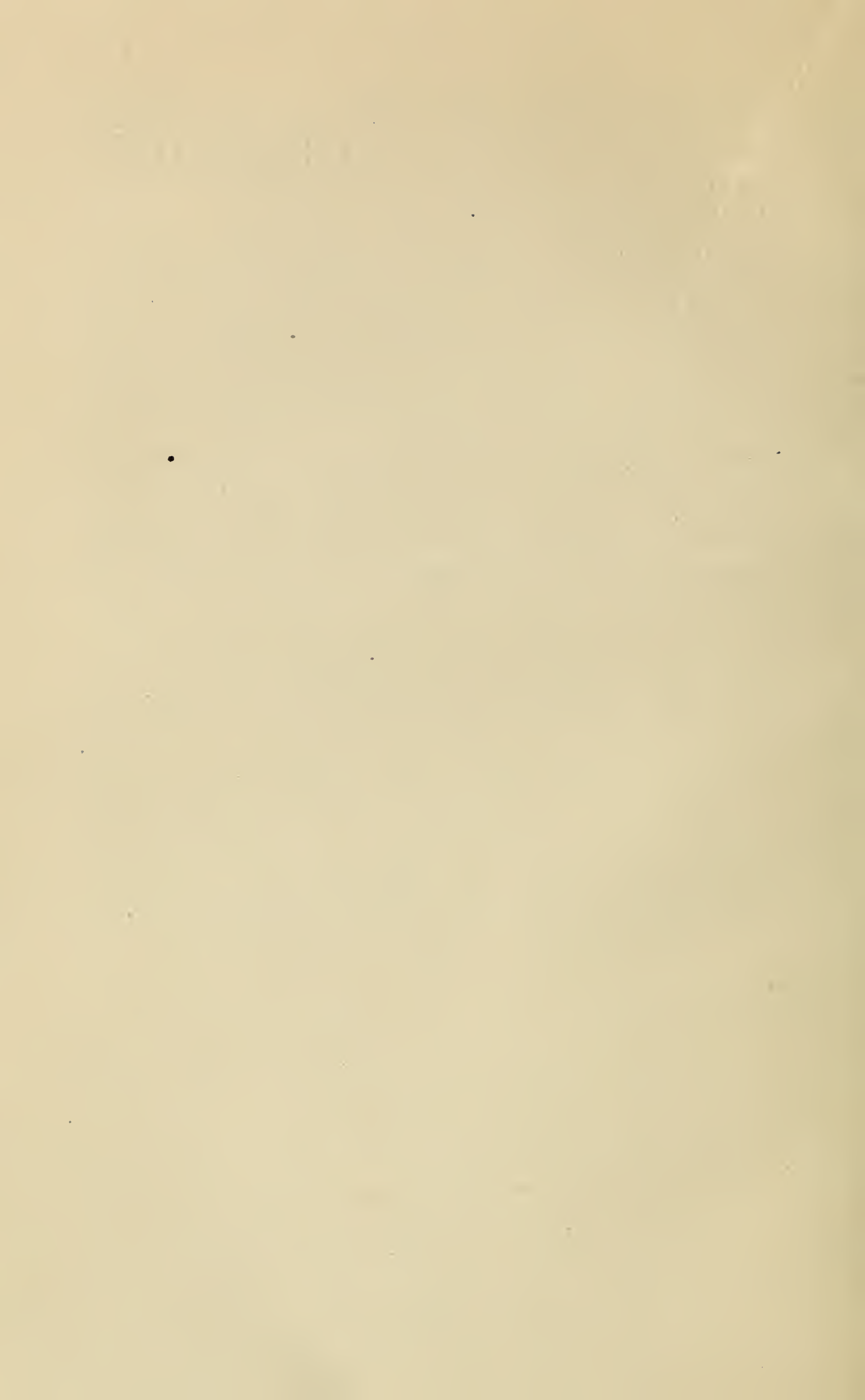
Watteau ist der herrschende Meister, der seiner Manier, seinem Geschmack, seiner Art, zu sehen, die ganze Malerei des achtzehnten Jahrhunderts unter-

jocht. Ich spreche hier nicht nur „von seinen Affen", seinen sklavischen Nachbetern: Pater und Lancret. Ich spreche von allen andern Malern, den großen wie den kleinen. Ich spreche von dem Maler de Troy, der sich in seinen Sittenbildern, den Vergnügungen und Bällen der Regentschaft begnügt, die Anmut und die Verkleidungen Watteaus zu übertreiben. Ich spreche von Charles Coypel, der ihm neben der geistvollen Schärfe seiner Profile den venetianischen Glanz seiner Fleischtöne stiehlt. Ich spreche von Boucher — wahrlich, es scheint, daß Watteau während der sechsundzwanzig Jahre, die das Schicksal ihm zum Malen gönnte, alles ausgeschöpft hat. Hat nicht schon Watteau mit der Chinoiserie, die Boucher ausbeutet, als ob er ein Patent darauf hätte, auf dem Getäfel der Muette begonnen? Und verhält es sich nicht ähnlich mit der später auftauchenden Espagnolerie des Vanloo? Sie ist doch nichts weiter als der Mantel des Mezzetin, der inmitten der Liebeshöfe an den Krausen der Festgewänder wieder sichtbar wird.

Die Bilder Chardins ausgenommen, sind alle Gemälde des Jahrhunderts, die nicht den Griechen und Römern gewidmet sind, in Haltung und Mienen, in Haartracht und Kolorit, in Zeichnung und Pinselführung eine Auferstehung des toten Meisters. Watteau hat überall den Vortritt, Watteau herrscht überall. Was tut Olivier, der liebenswürdige Maler des Prinzen Conti anders, als die Charakterbilder Watteaus in seiner Malerei und seinen Radierungen zu wiederholen? Und womit beginnt Fragonard? Mit dem Kopieren der

Fatigues und der Délassements de la Guerre; diese Kopien werden dann auf den Auktionen wie Raritäten verkauft. Und wie verhält es sich mit Liotard? Genau ebenso. — Aber dieser allgewaltige Einfluß macht sich auch bei den schroffsten Gegnern der Tradition geltend, die auf ihre Originalität besonders eifersüchtig sind, bei Gabriel de Saint-Aubin, der im Salon de la Blancherie Landschaften ausstellt mit „Figuren im Genre Watteaus". Und findet sich nicht schließlich am Ausgang, ganz am Ausgang des Jahrhunderts, in den Jahren vor der Revolution ein biederer Portail, ein Zeichner à la Watteau, der die untergehenden Ideale des Jahrhunderts in denselben Dreifarbenzeichnungen malt und festhält wie der erlauchte Künstler der Regentschaft? Was bleibt noch zu sagen? Den Künstlern steht die Schöpfung Watteaus so vor Augen, daß die Schüler des Kupferstechers Wille auf den Exkursionen, die er sie machen läßt, um die Natur zu studieren, in ihren Skizzen von dem wilden Tal von Chevreuse der damaligen Zeit — wo sie auf Kopfkissen aus Eierschalen schliefen — die Landschaft mit kleinen Bauern und Bäuerinnen beleben, die Kinder Watteaus sind.

CHARDIN



1

Wenn man es unternimmt, von der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts zu sprechen, an das Gedächtnis seiner Künstler zu rühren, so wird man gleich auf der Schwelle dieser Arbeit von einem tiefgehenden Gefühl der Traurigkeit, von einer Art melancholischen Zorns ergriffen. Angesichts dieser beispiellosen Vernachlässigung, des übermäßig hohen Grades von Undankbarkeit und der schon mehr als kühnen Verachtung einer verhältnismäßig noch jungen Nachwelt für die große Kunstepoche unter Ludwig XV. muß man anfangen, an jeglichem Gerechtigkeitsgefühl Frankreichs zu zweifeln. Man fragt sich, ob denn die Mode unser ganzer Geschmack ist und ob unser Nationalstolz mit dem Bewußtsein unserer Urteilskraft sich nicht endlich auf sich selbst besinnen will. Wie, sagt man sich, ist das denn dasselbe Frankreich, das alle seine übrigen Ruhmestitel mit so eifersüchtigem Stolze hütet und gegen diese, die mit am lebendigsten aus seinem Temperament und Charakter, aus seinem fruchtbaren Schoße hervorgegangen, ganz und gar nach seinem Bilde geprägt sind, eine so grobe Vernachlässigung begeht! Ist das unser Frankreich, das sich ein halbes Jahrhundert lang geweigert hat, seine ureigenen Künstler anzuerkennen, seine französischen Meister, die echten Söhne seines Geistes und seines Genius!

Und das geschah, während die Nachbarn um uns herum ihre geringsten künstlerischen Berühmtheiten in warme Bewunderung hüllten, mit einem ehrfurchtsvollen Kultus umgaben; während im Auslande Popularität, öffentliche Anerkennung Lob, Biographie, die Reklame der Kunstauktionen, das Geld der Geburtsaristokratie und der Hochfinanz zu den geringsten Künstlern, selbst zu den bescheidensten nationalen Dekadenten herabstiegen! Dort gab es nichts von Abkehr, nichts von Wandel in der Wertschätzung, nichts von einer Revolution in der Meinung, die ein Genre oder einen Menschen begraben kann: dort war keine Unsterblichkeit dem Verwelken ausgesetzt; und die über Werke und Namen fliegende Zeit gab ihnen nur jene Weihe der Ehrfurcht und der Tradition, die schließlich die Kritik als eine Beleidigung und die Prüfung als eine Schmähung zurückweist.

Versetzen wir uns an den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts: der französische Geschmack leugnet laut, als handle es sich um eine öffentliche Ehrenerklärung, alle Meister des achtzehnten Jahrhunderts, die kleinen wie die großen, ab; ihre Werke werden auf die Auslagen der Antiquare an den Kais geworfen, sind an den Mauern und Ecksteinen unter freiem Himmel dem Schimmel ausgesetzt oder wandern ins Ausland und verlassen damit Frankreich, das heute zu arm ist, sie zurückzukaufen. Kein Mensch kümmert sich um sie, hat Verlangen nach ihnen oder beachtet sie mit einem Blick. Die Museumsverwaltung läßt sich das schönste Stück von Bouchers Meister, „Herkules und

Omphale“ von Lemoyne, dieses glänzende Bild, das würdige Titelblatt der Malerei des achtzehnten Jahrhunderts, für fünfhundert Livres vor der Nase wegnehmen. Kaum daß ein paar Sammler übrigbleiben, die beherzt genug sind, sich durch den billigen Preis verlocken zu lassen, etwas von der Kunst unter Ludwig XV. zu kaufen; jedoch sie kaufen ganz im geheimen, fast verschämt, und verbergen ihren Kauf wie eine Narrheit, eine Laune, eine Ausschweifung ihrer Kunstliebhaberei, eine Schlemmerei ihres Sammlertriebes. Und wer denkt daran, die Geschichte dieser Meister, deren Werke etwas Kompromittierendes für eine Galerie und etwas Entehrendes für eine Wand zu haben scheinen, zu retten? Mit jedem Tage werden ihre Umrisse verwischter, und man läßt sie ruhig mit den vom Schauplatz abtretenden Zeitgenossen aussterben; die Zeugen sinken ins Grab, die Traditionen verschwinden nach und nach; kein Stück Papier will man an Aufzeichnungen über so übel verschriene Künstler und eine verdorbene Schule verschwenden, deren Verachtung wir sogar das Ausland lehren sollten.

O, traurige Zeit eines korrekten Geschmacks! „Die Fahrt nach Cythera“, dieses Meisterwerk der Meisterwerke Watteaus, diese bezaubernde Leinwand, wo der Geist in den Figuren umgeht wie ein Glanz in Blüten, dieses aus Licht gesponnene Gedicht, das man ruhig in jedem Museum jedem Gemälde an die Seite stellen könnte, wo steckt sie, wohin hat sie sich verkrochen, wohin ist sie achtlos geworfen worden? Man findet

sie in einem Arbeitssaal der Akademie, wo sie dem Gelächter und den Brotkügelchen der Schüler Davids zur Zielscheibe dient.

Keiner entgeht der Verwerfung, dem Widerwillen der Zeit, dieser vorurteilsvollen Ungerechtigkeit, dieser allgemeinen Verblendung. Der große Maler La Tour, der aller Augen mit dem Leben seiner Zeichnung berührt, dieser Maler der französischen Physiognomie, wer kauft ihn? Die Porträts von Crébillon und Frau von Mondonville steigen mit Mühe und Not auf zwanzig und fünfundzwanzig Livres; der SITZENDE ROUSSEAU, eine Wiederholung jenes Bildes, das La Tour für den Herzog von Luxembourg gearbeitet hatte, wird für drei Franken losgeschlagen und ist nicht imstande, über diesen Preis hinauszukommen. Und Chardin hat unter demselben Hohn zu leiden. Auf der Auktion Lemoyne werden sein „Zeichner“ und seine „Spitzenklöpplerin“ für vierzig Franken verkauft; auf der Auktion Sylvestre bezahlt man für die beiden Pastellbilder im Louvre, sein und seiner Gattin Porträt, vierundzwanzig Livres und nicht einen Sou mehr!

Aber schließlich, was bedeuten die Preise und was bedeutet die Beliebtheit? In hundert Jahren wird Watteau allgemein als ein Meister ersten Ranges anerkannt sein; La Tour wird als einer der feinsten Zeichner, die gelebt haben, bewundert werden, und es wird kein Mut mehr dazu gehören, von Chardin das zu sagen, was wir hier von ihm sagen wollen: daß er ein großer Maler war.

Es erscheint fast als etwas ganz Natürliches, daß die Sittenmaler mit Vorliebe in Paris zur Welt kommen. Jean-Baptiste-Siméon Chardin wurde dort am 2. November 1699 geboren. Sein Vater war ein geschickter und in seinem Handwerk gerühmter Tischler, der hauptsächlich für den König jene monumentalen Billardtische zu liefern hatte, deren Zeichnung durch einen Stich Bonnarts auf uns überkommen ist. Da er mit Familie reich gesegnet war, dachte er einzig und allein daran, seinen Kindern einen Broterwerb zu sichern. So gab er denn seinem ältesten, Jean-Baptiste-Siméon, nur eine Erziehung streng im Rahmen seines eigenen Handwerks, für das er seinen Sohn bestimmte, bis zu dem Tage, da die Neigung für den Malerberuf in dem jungen Mann mit großer Deutlichkeit und entscheidender Kraft hervorzutreten begann; da ließ er ihn, und zwar glaubwürdig nicht ohne Widerstreben, in die Werkstatt des damals sehr berühmten und beliebten Hofmalers Cazes eintreten.

Bei Cazes kam noch nichts von dem Maler zum Vorschein, der Chardin werden sollte. Der Unterricht war auch herzlich wenig dazu angetan, sein Temperament frei zu machen: man kopierte die Bilder des Meisters und zeichnete abends in der Akademie, das war alles. Irgendeine Gelegenheit, nach der Natur zu studieren, gab es dort nicht: das Beispiel des Meisters selbst wies nach einer ganz anderen Richtung. Da Cazes zu arm war, um Modelle nehmen zu können, malte er alles aus dem Gedächtnis unter Zuhilfenahme

einiger Jugendskizzen. Chardin verließ diese Werkstatt fast ebenso, wie er sie betreten hatte. Sein Los war, sich alles selbst beizubringen, allein sich zu bilden und nichts dem Unterricht zu verdanken.

Ein Zufall brachte seinem Genius die Entscheidung. Noël-Nicolas Coypel, der ihn als Gehilfen angestellt hatte, gab ihm in dem Porträt eines Jägers eine Flinte zu malen und riet ihm, sie ja recht genau wiederzugeben. Cazes' Schüler hatte bis dahin geglaubt, ein Maler müsse alles aus seinem Kopf zutage fördern. Er war erstaunt, wie sorgfältig Coypel die Flinte aufstellte und belichtete, und machte sich nun ans Werk: es war das erstemal, daß er nach der Natur malte. Die Wahrheit, das Licht, die Malerei, seine Kunst, das Geheimnis zu sehen und zu malen, alles das erschien ihm plötzlich im hellen Tageslicht auf diesem Requisit eines Bildes.

Als Gehilfe eines bekannten Malers malt er heute irgendein Beiwerk auf einem Porträt und erhält morgen mit einer Bezahlung von hundert Sou für den Tag den Auftrag, eine von Vanloo in den Galerien des Schlosses von Fontainebleau begonnene Restauration fortzusetzen; das ist etwa alles, was Chardin bis dahin schafft.

Da ließ ein Glücksfall ihn bald bekannt werden und begründete seine Popularität auf der Straße. Ein Freund seines Vaters, ein Chirurg, bat den jungen Chardin, ihm ein Firmenschild, einen *Plafond*, wie der Ausdruck der Zeit lautete, für sein Geschäft zu malen; Chardin, der das von Watteau für Gersaint gemalte Firmenschild gesehen hatte, versuchte ein ähnliches

Dekorationsstück, eine lebhaft bewegte Szene aus dem Paris seiner Zeit auf einer vierzehn Fuß breiten und zwei Fuß drei Zoll hohen Fläche. Er malte einen „Barbier-Chirurgen", der einem im Duell verwundeten und vor die Tür seines Ladens gebrachten Mann Hilfe leistet. Es findet ein Auflauf statt, und in der Menge herrscht Unruhe und Bewegung. Der Wasserträger hat seine Eimer auf die Erde gestellt. Hunde kläffen. Ein Straßenverkäufer läuft vorbei; durch den Vorhang neigt sich eine Frau mit verstörter Miene, vielleicht dieselbe, für die man vom Leder gezogen hat. Im Hintergrunde wimmelt eine murmelnde und gaffende Menge; Neugierige drängen sich mit Rippenstößen vor, und hier oder dort versuchen manche über die Köpfe der anderen hinwegzuschauen. Die Polizei legt schützend die Flinte an gegen die Zudringlichkeit der Neugier. Der bis an den Gürtel nackte Verwundete mit dem Degenstoß in der Flanke wird von einer barmherzigen Schwester gestützt und von dem Chirurgen mit seinem Gehilfen verbunden. Der Kommissar in großer Perücke schreitet mit der würdevollen Langsamkeit der Justiz heran; ihm folgt ein ganz schwarz gekleideter, ganz dürrer Geistlicher. Alles das kommt und geht und atmet in einer kühnen und schwungvollen, schnell und sicher hingeworfenen Malerei, in einem Durcheinander von Gebärden und Lauten, in dem Tumult und Lärm der packend wirklichen Szene. Kein Wunder daher, daß eine große Menge Menschen zusammenläuft und ehrliche Begeisterung äußert, als eines Morgens, ehe noch irgend

jemand im Hause aufgestanden ist, das über dem Laden aufgehißte Firmenschild sozusagen enthüllt wird. Der Chirurg, dem Chardin mit keinem Sterbenswort etwas verraten hatte, fragt, was los ist und was dieser Menschenauflauf bedeute: man führt ihn vor das Firmenschild. Er sucht nach dem, was er in Auftrag gegeben hatte: will augenscheinlich Schädelbohrer, Bistouris, eine Auslage aller Werkzeuge seines Berufes sehen; er will ärgerlich werden, aber die Bewunderung der Leute entwaffnet ihn. Allmählich gewinnt das Bild immer mehr Anhänger, und schließlich machten die Akademiker durch eben dieses Firmenschild die Bekanntschaft mit dem Namen und dem Wirken Chardins. Wieviel Jahre mag man es dort oben über dem Laden haben hängen lassen? Wie lange mag es an der Stelle geblieben sein, wo das Journal des Arts es nennt, unten am Pont Saint-Michel? Die kleine Chronik der Firmenschilder von Paris sagt nichts darüber. Aber man findet es wieder, wenn man zu den Versteigerungsberichten der Auktion Le Bas 1783 übergeht, wo es für hundert Livres von Chardin, dem Bildhauer und Neffen des Malers, erworben wird, der nach einer handschriftlichen Notiz unseres Katalogs „auf diesem Bilde alle Porträts der Hauptmitglieder seiner Familie, die sein Onkel als Modelle benutzt hatte, wiederzufinden glaubte". Das würde die letzte Spur des Firmenschildes unseres Meisters sein, wenn nicht ein hervorragender und feinsinniger Kenner, ein Forscher namens Laperlier, das Glück gehabt hätte, zwar nicht das Firmenschild selbst, aber eine Skizze davon, einen



Jean Baptiste Siméon Chardin *Selbstbildnis*



ersten Entwurf des großen Bildes, eine kecke und im Fluge hingeworfene Studie aufzustöbern: es lebt darin der Geist und das Feuer der letzten Meister Venedigs, die Personen darauf sind nur Farbenflecke, aber diese Farbenflecke erinnern an Guardi[1]).

Die Straße sollte für Chardin glückbringend sein. Auf einer andern Ausstellung unter freiem Himmel, die am Fronleichnamsfest auf der Place Dauphine stattfand, fiel er mit einem Bilde auf, das ein Basrelief in Bronze darstellte, auf dem die Haupteigenschaften seines Talentes schon deutlich zutage traten und die beabsichtigte Augentäuschung spielend erreichten. Jean-Baptiste Vanloo kaufte ihm das Bild ab und bezahlte es ihm teurer, als Chardin es zu bewerten gewagt hätte. Bei alledem blieb er bescheiden und dachte nicht im entferntesten an die Akademie. Weil er an die Anschauungen seines Vaters gewöhnt war, dieses trefflichen Bürgers, der seine ganze Ehre daran setzte, Mitglied und Syndikus seiner Innung zu sein, und seinem Sohne keine andere Zukunft wünschte, als die Erlangung des Meisterrechts in seinem Malerberufe, ließ er sich mit dem Gelde des Tischlers zum Meister der Sankt-Lukas-Gilde machen. Das war die letzte Aufnahme, auf die die kleine Akademie stolz sein durfte.

Im Jahre 1728 war er auf einer anderen Ausstellung der Place Dauphine nebst mehreren anderen

---

[1]) Von dieser Skizze, die das Musée Carnavalet im Jahr 1867 auf der Auktion Laperlier für 400 Franken erwarb und die in der Feuersbrunst der Kommune ihren Untergang gefunden hat, ist nichts weiter übrig geblieben als die kleine Radierung meines Bruders.

Bildern auch mit jenem schönen Gemälde des „Rochen“ vertreten, das man heute im Louvre sieht. Vor diesem Meisterwerke und dem Maler, von dem es Kunde gab, erlagen die von der Neugier herbeigelockten Akademiker sofort der ersten, bewundernden Regung: sie suchten Chardin auf und bewogen ihn, sich der Akademie vorzustellen. Wir lassen hier den „unveröffentlichten Memoiren über das Leben der Mitglieder der königlichen Akademie“ das Wort.

Da Chardin den Wunsch hatte, die Meinung der höchsten Beamten dieser Körperschaft im voraus zu prüfen, erlaubte er sich einen ganz unschuldigen Kniff: er stellte wie unbeabsichtigt und zufällig seine Bilder in einem kleinen Saale auf und blieb selbst in dem daranstoßenden Raum. Herr von Largillière, der hervorragende Maler, einer der besten Koloristen und in den Lichtwirkungen erfahrensten Theoretiker, tritt ein: er ist von dem Eindruck der Bilder, die er hier sieht, sofort freudig überrascht und betrachtet sie lange, bevor er in den zweiten Saal der Akademie tritt, wo der Kandidat seiner harrt; kaum sieht er Chardin, so sagt er: „Sie haben da in der Tat sehr schöne Bilder; sie sind vermutlich von irgendeinem trefflichen flämischen Maler, und die flandrische Schule ist wahrlich geradezu hervorragend in der Wahl und Behandlung der Farbe; aber nun lassen Sie uns Ihre eigenen Werke sehen.“ — „Sie haben sie soeben gesehen, mein Herr.“ — „Was, diese Bilder dort sind — . . . .“ „Ja, mein Herr.“ — „O,“ sagt Herr von Largillière, „dann stellen Sie sich schleunigst vor, mein

Freund, aber schleunigst.“ Cazes, sein ehemaliger Lehrer, der auch durch diese kleine List getäuscht wurde, steuerte ebenfalls ein uneingeschränktes Lob bei, ohne eine Ahnung zu haben, daß es sich um Gemälde seines Schülers handelte. Man sagt, daß er durch diesen Streich ein wenig verletzt gewesen sei; aber er verzieh ihm bald, ja er ermunterte ihn und übernahm selbst seine Vorstellung. So wurde Chardin mit allgemeinem Beifall aufgenommen. Das war aber noch nicht alles; als Louis de Boullongne, der Direktor und Hofmaler, die Versammlung betrat, machte Chardin ihn darauf aufmerksam, daß die zehn oder zwölf Gemälde, die er ausstellte, von ihm selbst seien, und daß die Akademie über alle, mit denen sie zufrieden sei, verfügen könne. „Die Abstimmung hat noch gar nicht stattgefunden,“ sagte Herr von Boullongne, „und schon spricht er, als ob er aufgenommen ist.“ „Übrigens,“ fügte er hinzu, „hast du wohlgetan, mir das zu sagen.“ (Es war eine Gewohnheit von ihm, sich so auszudrücken.) Er machte in der Tat von dem Vorschlag Mitteilung, und er wurde mit Vergnügen angenommen; die Akademie wählte zwei der Gemälde, das eine: ein Schenktisch mit Früchten und Silbergerät; das zweite: jenes schöne Bild, das einen Rochen mit ein paar Küchengeräten darstellt und noch heute Gegenstand der Bewunderung aller Künstler ist, so kraftvoll wirkt seine Farbe, so hervorragend erweisen sich Malweise und Gesamteindruck.

Die Aufnahme Chardins, der als Maler von Blumen, Früchten und anderen charakteristischen Sachen ein-

getragen und bestätigt wurde, fand am 25. September 1728 statt[1]).

3

Die Akademie hatte sich nicht getäuscht: der Maler des „Rochen" war in der Tat ein Meister, der Meister, der der große Maler des Stillebens werden sollte.

Das Stilleben ist wahrhaftig, wenn man den Ausdruck gestatten will, die Spezialität des Genius Chardins. Er hat dieses in zweiter Linie stehende Genre sowohl auf die höchste Höhe, als auch auf einen der bevorzugtesten Plätze, die die Kunst zu vergeben hat, gehoben. Und wohl niemals ist die bezaubernde Wirkung der Malerei des Stofflichen, dieses Berühren nichtssagender Dinge und ihre Umwandlung durch den hinreißenden Glanz der Wiedergabe weiter getrieben worden, als bei ihm. Welchen Meister erreicht er nicht mit seinen Tierbildern, mit seinen Hasen, Kaninchen, Rebhühnern, kurz mit der Darstellung alles dessen,

---

[1]) Chardin wurde am 28 September 1743 zum Rat ernannt; zum Schatzmeister am 22. März 1752 und in demselben Jahre auch noch zum Pensionär des Königs. Die Gunst, eine Wohnung in den Galeries du Louvre zu erhalten, seit langer Zeit sein innigster Wunsch, wurde ihm im Jahre 1757 bewilligt. Von 1752 bis 1774 bekleidete er das schwierige Amt eines Schatzmeisters, das er in dem Augenblick übernahm, als sein Vorgänger, der Verwalter der Akademie, starb und sozusagen einen ganzen Jahresbetrag der vom Könige bewilligten Pensionen mit sich ins Grab nahm. Chardin stellte die Ordnung in der Kasse wieder her und erfüllte gewissenhaft sein Amt bis zum Jahre 1774, wo er, ermüdet von der Arbeit, die es für ihn und auch für seine Frau mit sich brachte, seine Entlassung einreichte. Chardin bekleidete übrigens zwanzig Jahre lang noch ein anderes nicht minder schwieriges und vielleicht noch heikleres Amt, das des „tapissier du Louvre", das heißt, das Amt eines Anordners und Arrangeurs der Ausstellungen im Salon. Er hatte da mit unendlich vielen Eitelkeiten zu rechnen, aber er verletzte niemand und errang sich allgemeines Lob, weil er seinen eigenen Gemälden einen so bescheidenen Platz anwies.

was man im achtzehnten Jahrhundert *Jagdbeute* nannte? Selbst Fyt, der geistreicher, pikanter, für das Auge amüsanter ist und beim Malen von Feldern und Haaren viel mehr auf die Feinheiten eingeht, muß an Kraft, an Härte, an breitem und sicherem Schwung der Arbeit und an Echtheit der Wirkung hinter ihm zurückstehen. Wer hat Früchte und Blumen, Haus- und Küchengerät so gemalt wie er? Wer hat das unbeseelte Leben der Dinge so wiedergegeben wie er? Wer hat den Augen eine ähnliche Empfindung von wirklicher und unmittelbarer Gegenwart des Dargestellten verschafft? Chardin scheint wie die Sonne in die schöne und schattige kleine Küche Wilhelm Kalfs einzutreten. Er übt einen Zauber aus, neben dem alles verblaßt und alle anderen schwächlich wirken, van Huysum mit seinen Sträußen trocken gemalter Blumen, de Heem mit seinen nüchternen Früchten ohne Hauch, Abraham Mignon mit seinen armseligen Buketts, die neben denen Chardins unbedeutend, aufdringlich und blechern aussehen.

Auf einem jener matten und trüben Hintergründe, die er so prächtig und leicht anzulegen weiß, und wo sich verschwommen der kühle Hauch einer Grotte mit dem Schatten eines Schenktisches vermischt, auf einem jener Tische aus verwittertem Marmor mit moosgrünen Tönen, für gewöhnlich zur Aufnahme seiner Signatur bestimmt, schüttet Chardin die Schüsseln eines Desserts aus — wir sehen den plüschartigen Samt des Pfirsichs, die ambrafarbene Durchsichtigkeit der weißen Traube, den zuckrigen Meltau der Pflaume,

den feuchtglänzenden Purpur der Erdbeeren, die dicht aneinander gedrängten Beeren der Muskattraube mit ihrem bläulichen Hauch, die gefurchte und warzige Oberfläche der Orangenschale, das gipüreähnliche Gewebe auf den Netzmelonen, den kupfrigen Ausschlag alter Äpfel, längliche Stücke abgeschnittener Brotrinde, die glatte Schale der Maronen, bis zur Schale einer Haselnuß. Alles das liegt in Licht und Luft gehüllt wirklich vor uns, als ob wir nur danach zu greifen hätten. Jede Frucht verrät den Geschmack ihrer Farben, die Weichheit ihrer Haut, die Konsistenz ihres Fleisches; sie scheint vom Baum direkt auf die Leinwand Chardins gefallen zu sein. Später werden sich zu diesen Gaben des Sommers und des Herbstes schöne, mit Blumen bemalte Saucièren aus Meißner Porzellan gesellen, massives Silber, olivgrüne Pokale, breite, stämmige Flaschen, in deren geschliffenen Glasflächen das Gold der Liköre oder das Leuchten blutroten Weines lebhaft spielt, endlich tausenderlei Tafelgerät, worauf der Maler in einem kleinen, rings vom Schatten eingefangenen, dem Licht zugänglichen Viereck den hellen Tag und das Kreuz der Fenster spielen lassen wird[1]).

---

[1]) Über diese Stilleben, von denen Marcille, der Vater, in den Läden an den Kais eine ganze Menge aufgetrieben hatte, und die dann unter seine beiden Söhne verteilt wurden, gab mir eines Tages Camille Marcille ein interessantes Detail. Sein Vater hatte die meisten dieser Stilleben für 12 bis 20 Franken gekauft und niemals mehr als einen Louis bezahlt. Auf der Auktion von Camille Marcille brachten einige dieser Stilleben 12 000 Franken, 7000 Franken usw.... Der Sohn eines Amateurs erzählte mir neulich folgende Anekdote: Aubourg, ein Antiquitäten- und Bilderhändler auf der Place Pigalle, hatte ein Stilleben von Chardin unter folgenden Be-

Chardin malt alles, was er sieht.

Nichts ist seinem Pinsel zu gering. Er verkehrt in der Küche des Volkes und macht sich mit ihr vertraut. Er malt den alten Kochkessel, die Gewürzbüchse, den Holzmörser mit seinem Stößer, die bescheidensten Möbel. Keinen Gegenstand der Natur verachtet er. In einer arbeitsfreudigen Stunde beginnt er die Studie eines Hammelkotelettes; sein Pinsel bringt alles zum Ausdruck, das Blut, das Fett, die Knochen, den Perlmutterglanz der Sehnen, das Fleisch, und es hat fast den Anschein, als ob aus den dick aufgetragenen Farben der Saft der Muskeln auf die Leinwand gesickert wäre. Kaum daß er sich die Mühe gibt, sein Bild zu komponieren: er legt ganz einfach die schlichte Wahrheit, so wie er sie vor Augen, unter den Händen hat, hinein. Ein silberner Becher mit ein paar Früchten ringsherum ist ein bewunderungswürdiges Bild von ihm. Das Glänzende, das Aufleuchten des Metalls wird nur mit wenigen Strichen Weiß, die auf die getrocknete Farbenmasse schraffiert sind, erreicht; in den Schatten erkennt man ein Durcheinander aller Töne, aller Färbungen, ganz feine Fäden eines fast violetten Blau, breite Streifen von Rot, die den Reflex der Kirschen auf dem Becher darstellen, matt und dunkel gehaltenes

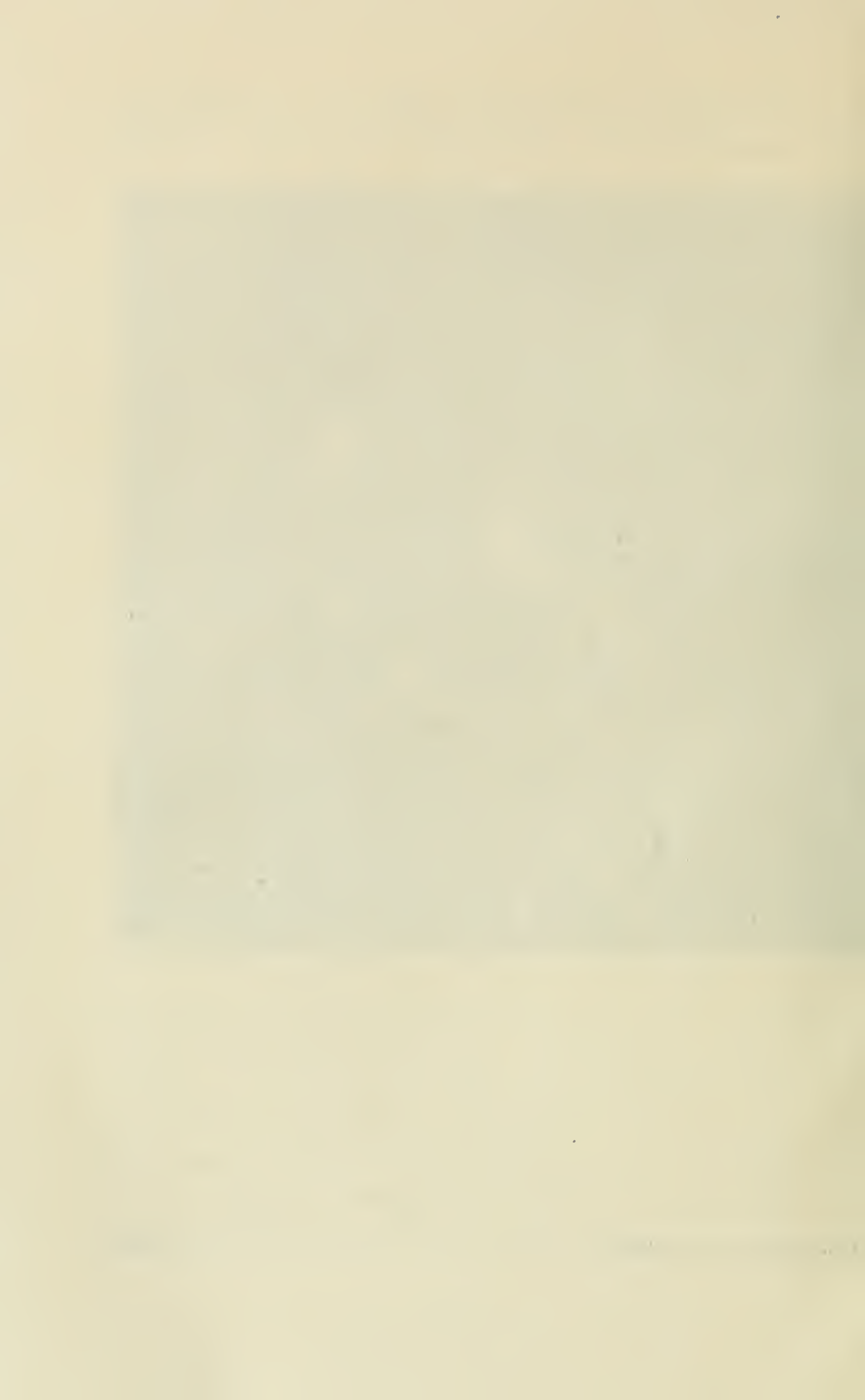
---

dingungen erworben. Er entdeckte bei einem Flickschuster einen zerbrochenen Blendrahmen, der dem Manne dazu diente, die Füße gegen die Kälte der Fliesen zu schützen. — Eine Planke würde den Zweck, den Sie verfolgen, besser erfüllen, sagte Aubourg dem Schuster. — Schon gut, aber erst eine Planke haben, lautete die Antwort. Und der Handel wurde abgeschlossen mit einer Planke und einer Literkanne. Das Gemälde stellte eine Landkarte und verschiedene Werkzeuge des Künstlers und Mathematikers dar, um einen Merkur von Pigalle gruppiert.

und gleichsam verwischtes Rotbraun in zinnfarbenen Schatten, gelbrote Punktierungen, die auf Strichen von Preußisch Blau ihr Spiel treiben, ein ununterbrochenes Sammeln aller umliegenden Farben, die über das blanke Metall des Bechers hinzugleiten scheinen. Man betrachte ein anderes Bild von ihm, das ebenso einfach, ebenso von Harmonie und Licht gesättigt ist: das ist ein Glas Wasser zwischen zwei Maronen und drei Nüssen; man schaue einmal lange Zeit hin, dann trete man ein paar Schritte zurück, und das Glas wird sich plastisch rund abheben, das ist Glas, das ist Wasser, das ist die Farbe ohne Namen, die aus der doppelten Transparenz des Inhaltes und des Gefäßes hervorgegangen ist. Auf der Oberfläche des Wassers, auf dem Boden des Glases spielt, zittert und schwimmt der Tag. Nähert man sich der Leinwand, so sieht man nur ein Durcheinander der zartesten Farbentöne, die feinsten Variationen eines in Grün übergehenden Blau, eine unendliche Modulation eines meergrünen Grau von kristallener, glasartiger Klarheit, einen überall gebrochenen Pinselstrich, helle Reflexe, die aus den Schatten aufblühen, volle Glanzlichter, die aussehen, als ob sie mit dem Finger auf den Rand des Glases gelegt worden sind. In der einen Ecke gewahrt man zunächst nur ein Bündel von Pinselstrichen, es sieht aus, als hätte man auf dieser Stelle einen Pinsel abgetrocknet, abgewischt, und dann enthüllt diese Farbenmasse eine Nuß; man sieht auf einmal ihre rillige und rissige Schale, alle ihre Knorpel und alle Einzelheiten ihrer Form und ihrer Farbe.



Jean Baptiste Siméon Chardin *Der Brief*



Ferner betrachte man die selten schönen Sträuße, die wie Blumen aus seiner Palette emporsprießen; sie sind so glänzend gemalt, daß alle anderen Blumenmaler daneben zurücktreten müssen; es gibt da ein Bild mit zwei Nelken: sieht aus wie ein krümeliges Durcheinander von Weiß und Blau, als ob silberglänzende, reliefartige Emaillen ausgesät wären; dann trete man zurück und betrachte nochmals aufmerksam, und bald heben sich die Blumen von der Leinwand ab; die blätterreiche Zeichnung der Nelke, das Herz der Blume, ihr zarter Schatten, die knitterigen, gezähnten Ränder der Blumenblätter, alles vereinigt sich und büht auf[1]. In solchem Falle kann man sagen, daß Chardin geradezu das Wunderbare an den Dingen malt: mit allem Drum und Dran ihrer Konturen, mit ihrem Licht gezeichnet, sozusagen mit ihrer Seele und ihrer Farbe gestaltet, scheinen sie sich von der Leinwand abzuheben und Leben anzunehmen durch eine ganz eigenartig wunderbare optische Wirkung im Raume zwischen der Leinwand und dem Beschauer.

4

Chardin malte lange Zeit Stilleben, ohne zu wagen, sich höher zu erheben, sich im Malen von Personen und anderen lebenden Sujets zu versuchen. Er lebte damals in sehr regem, freundschaftlichem Verkehr mit

---

[1]) Diese Nelken, im Besitze von Herrn Eudoxe Marcille, sind nur jenem wunderbaren Bukett aus Tuberosen und wohlriechenden Blatterbsen in einer japanischen Vase zu vergleichen, das sich in der Sammlung von Camille Marcille befand. Dieses Bukett ist zweifellos jenes Gemälde, das einst dem Grafen de Saint-Florentin gehörte und im Salon von 1763 ausgestellt war.

dem Porträtisten Aved, dem Genossen und Freunde seines ganzen Lebens, dessen Porträt er uns hinterlassen hat — übrigens eine sehr wenig bekannte Tatsache — in jenem Bilde, das einen Philosophen in pelzverbrämter Tracht und Mütze, einen mächtigen Pergamentband lesend, darstellt und im Salon von 1753 zu sehen war. Eines Tages besuchte Chardin seinen Freund; da kam eine Dame und wünschte von Aved gemalt zu werden; sie bot ihm vierhundert Livres dafür. Aved fand die Summe zu mäßig und wies den Auftrag ab. Da Chardin an viel bescheidenere Preise gewöhnt war, redete er auf ihn ein, er möchte sich diese Gelegenheit doch nicht entgehen lassen, denn vierhundert Livres seien doch ein schönes Geld, das man mitnehmen müsse. „Jawohl," sagte Aved, „wenn ein Porträt so leicht zu machen wäre wie eine Wurst." Chardin war nämlich damals gerade damit beschäftigt, einen Ofenschirm mit einer Malerei zu füllen. Er hatte nichts besseres gefunden, als einen mit weißem Linnen gedeckten Tisch; mit kühnem, breitem, sicherem Pinselstrich hatte er darauf losgemalt; an der Erde steht eine Schleifkanne und eine Flasche in einem Eimer auf Eis; auf dem Tisch zwei Gläser, von denen eins umgefallen ist, ein Messer und eine Wurst auf einer Silberplatte. Von dem Worte Aveds angespornt, vielleicht auch aus Furcht, das Publikum mit einem kalten Genre zu ermüden und die Mode an sich vorbeigehen zu sehen, wenn er sich nicht umgestaltete, nahm Chardin sich vor, fernerhin auch die Gestalt zu behandeln, und bald entdeckte er auf diese Weise in sich einen neuen Beruf.

Verlassen wir uns jedoch nicht gar zu sehr auf diese Anekdote. Blättert man das ganze Werk Chardins aufmerksam durch, so scheint der Übergang des Malers vom Stilleben zur belebten Natur nicht mit dieser Plötzlichkeit vor sich gegangen zu sein. Zwei große Affen mit schwarzen Mäulern; ein als Antiquitätenhändler hingesetzter Meerkater, der mit der ganzen inneren Andacht des Sammlers und Kenners sich in die Betrachtung einer Medaille versenkt hat; ein anderer, der als Maler zurechtgestutzt und mit dem Malstock bewaffnet nach irgendeinem Gipsmodell in akademischer Weise pinselt, diese Sujets zeigen uns schon von 1726 ab — man liest diese Zahl auf einem Karton — bei dem noch ganz jungen Maler so etwas wie einen Versuch im belebten Genre. Der Affe scheint ihm als Übergang und als ein erstes Modell gedient zu haben. Chardin greift zu dem menschlichen Tiere, das Anspruch darauf machen kann, der Anfang einer Art von Persönlichkeit zu sein und so etwas wie ein Gesicht zu besitzen. Aber wir haben da, entgegen der Behauptung von Haillet de Couronne, noch etwas mehr als diese beiden Affen. Vor allen seinen ausgestellten Bildern, vor seiner bürgerlichen Richtung und sozusagen als Vortrab seiner eigentlichen Art hatte Chardin, nach Angabe des Stichs, im Jahre 1732 ein kleines Figurenstück gemalt, das seltsamerweise einen ganz anderen Maler verspricht als den, der er später werden sollte. Denn wenn der Name nicht unten auf der Platte eingegraben wäre, würde wohl niemand darauf verfallen, Chardin zu nennen vor diesem Bilde voller An-

mut und Koketterie, vor diesen Stoffen, aus denen sich eine Wolke Ambraduft zu lösen scheint, vor diesem allerliebsten, von kurzen, gekräuselten Haaren eingerahmten Gesicht, dem nach oben hin ein Stückchen Spitze den Abschluß gibt, vor diesem zurücktretenden, in einem sanften Schatten verlorenen Profil, vor diesem zarten Hals, den eine Perlenschnur umschmeichelt, vor dem überaus reizvollen, entgegenkommenden Ausdruck dieser entzückenden Frau, die fiebernd vor Liebe das Siegelwachs einer viel zu trägen Kerze entgegenstreckt. Ein paar Verse auf dem Stich sind an den die Kerze anzündenden Lakai gerichtet:

„So spute dich, Frontain, sieh deine junge Herrin an,
In ihren Augen glänzt und sprüht die holde Ungeduld,
Längst sollte der, dem sie geschenkt von Herzen ihre Huld,
Dies Briefchen, dieses Liebespfand zu eigen nehmen an!
Frontain, du träger Bursche, du, der so viel Zeit verliert,
Hat denn der Liebesgott noch nie das Herze dir berührt?‘

Und um diese Frau, die ganz in Wollust aufgelöst zu sein scheint, wogt und spielt und spreizt sich alles in Überfluß und Eleganz. Goldlinien schlängeln sich über den Teppich; Ornamente ringeln sich an dem vergoldeten Sessel mit Rohrsitz hinauf; von einem an der Decke befestigten Brokatbaldachin fallen Quasten herunter. Außerordentlich reich ist der weite Rock des Bedienten und von zierlichster Rasse das Windspiel, das mit dem Pfötchen die Seide des gestreiften Schleppkleides kratzt, worin die Körperformen seiner Herrin leicht und ungezwungen aufgehen[1]).

[1]) Eine Skizze besaß Peltier in Paris. Der Schlafrock der Frau ist aus einem grün und weiß gestreiften Stoff, der grüne Streifen ist von einem

Zur selben Zeit, um 1725, hatte sich ein Historienmaler dieser Darstellung eleganter und koketter Züge der Zeit zugewandt. Er hatte die Schönheit, die Wonnen, die Liebe der höchsten Gesellschaftskreise der Regentschaft mit einer Art meisterlicher Pracht gemalt. Sein Pinsel hatte den großen Stil des Faltenwurfs, der Stoffe, der Verzierungen, der Interieurs wiedergegeben. Er hatte es verstanden, die Spitzen der Ärmel und Schleifen in lässige Falten zu legen, die Frauenröcke in prächtigster Weise zur Geltung zu bringen, die Negligés am Rücken der Philis sich bauschen, in breiten Fächerformen über ihre Beine fließen zu lassen. Im ,,Klappespiel", in der ,,Lektüre im Grünen", in der ,,Liebeserklärung am Brunnen", in der ,,Toilette für den Ball" und in der ,,Rückkehr vom Ball" hatte der Maler de Troy schon meisterhaft das schlaffe, verweichlichte, zügellose Schwelgen in Lust und Wonne jenes Momentes der Geschichte ausgedrückt, der im Körperlichen und im Seelischen das Negligé der Regierung Ludwigs XIV. gewesen zu sein scheint. Nichts Ungezwungeneres, Erleseneres,

schmalen roten Strich begleitet. Der Rock ist blau. Gebrochene Töne von zartem Violett spielen in dem langen Wams des Dieners. Das schwärzlich umrandete Profil der Frau wirkt auf dem undurchdringlich dunklen Hintergrunde etwas brutal; ihre Wangen und ihr Hals jedoch haben das gesunde Rot und den warmen Goldton, womit die Hand des Meisters für gewöhnlich das Fleisch zu behandeln pflegt. Dieses kleine Bild ist auf der Auktion d'Houdetot gekauft worden. Dorthin gelangte es von der Auktion Hubert-Robert (5. April 1809), wo es mit folgender Notiz des Taxators Paillet im Katalog verzeichnet stand: ,,Zwei Figuren in einem Zimmer; die eine, eine Dame, schickt sich an, einen Brief zu siegeln, während ihr Kammerdiener eine Kerze anzündet. Das Kostüm, das lebhaft an die Tracht der verstorbenen Frau Geoffrin erinnert, verleiht diesem Stück eine gewisse Seltenheit und Originalität".

Prächtigeres als seine Art, einen Fuß mit einem Pantöffelchen zu beschuhen, eine Weste mit Blumenwerk in Gold zu besticken, Diamantknöpfe auf ein Morgenkleid zu säen, einen weiten, faltigen Domino überzuwerfen, diesen Dekameron eines Palais-Royal zu zeichnen, alle diese Figuren in eine Wolke feinster Wäsche zu hüllen, in der sie mit den Zügen galanter Nonnen und Äbtissinnen von Chelles lachen. Offenbar hat man in jenem Bilde der Dame, die den Brief siegelt, sogar einen deutlichen Beweis für eine geringere Einheitlichkeit in der Laufbahn Chardins, als man anzunehmen geneigt sein möchte, ein Zögern und Tasten seines Berufes und eine durch de Troy bewirkte Verführung.

Wie dem auch sei, Chardins erster Versuch in seinem wahren Genre ist ein junger Mann gewesen, ein täppischer, halbwüchsiger Bursche, der Seifenblasen macht, eine aufrichtige und naive Studie nach der Natur, etwas flach, ohne eigenartige Betonung des Fleisches, eine Studie, in der Chardin die Schwierigkeiten der Behandlung einer großen Figur zu überwinden hatte, Schwierigkeiten, die für den Maler fast immer eine Klippe blieben. Noch ein anderes, ziemlich großes und fast ganz unbekanntes Bild, das so etwas wie einen Vorgeschmack von Fragonard hat, möchte ich gern in diese Zeit der Anfänge und Versuche des Figurenmalers setzen. Es ist ein kleines Mädchen in weißem Kopftuch, grüner Schoßjacke, weißer Schürze und rosafarbenem Rock; die Ärmel sind bis zu den Ellbogen aufgestreift; das Mädel sitzt in einer Zimmer-

ecke und reicht einem kleinen Wachtelhund, der Männchen macht, einen Kringel. Das ist Chardin, allerdings verwässerter Chardin. Seine dick aufgetragene Farbe rieselt zu üppig in den Fleischtönen. Den freien, feinen und kraftvollen Chardin mit der ganzen Sicherheit seines Pinsels findet man erst in dem Toilettentisch wieder, der fast den ganzen Hintergrund der Szene bildet, in dem Handtuch, der Broschüre und dem Glasflakon, die darauf liegen und in den Harmonien seiner Palette miteinander verschmolzen sind. Sein ganzes Talent jedoch, ein in sich geschlossenes und ungezwungenes Talent, dem man es anmerkt, daß es sich in kleineren Dimensionen wohlfühlt, ja dann erst voll und ganz den Rahmen, die Figuren beherrscht und seine künstlerische Eigenart zur Geltung bringen kann, dieses Talent finden wir in dem *Wasserbehälter*, den der Chevalier de la Roque bei ihm bestellte und den Cochin gestochen hat; wir finden es an allen Ecken und Enden dieses glänzenden kleinen Bildes, in den gebrochenen und doch so klaren weißen Tönen am Häubchen und an der Jacke der vorgebeugten Frau, die den Wasserhahn dreht, in der Wärme jenes kleinen Stückes, das von dem blutvollen und gesundheitstrotzenden Profil sichtbar ist, wo die rieselnde Farbenglut der von der hellen Sonne getroffenen Fleischtöne beginnt, in dem bunten Durcheinander des Rockes, in jener feinen Technik des Pinsels, die die Grobkörnigkeit der Leinwand und die flaumige Weichheit der Wolle wiederzugeben imstande ist. Hüten wir uns wohl, dieses bedeutende Charakteristikum zu über-

sehen, das Chardin von jetzt ab allen seinen Szenen durch die Behandlung des Beiwerks und der Möbel gibt. Brunnen, Öfen, Kasserollen, Pfannen, Trinkkannen, Garnwinden, Nähkissen, Ofenschirme, spanische Wände, Eckschränke, bis zu den Ball- und Kegelspielen der Kinder, alles hat auf seinen Gemälden eine Festigkeit, die man fühlt, und so etwas wie eine innere Wirklichkeitskraft. Unter seiner Hand, auf seiner kraftvoll gezimmerten, deutlich herausgearbeiteten Zeichnung nimmt alles etwas Kernhaftes, eine geradezu kraft- und saftstrotzende Fülle an. Er verstofflicht den Strickbeutel, er läßt die Seiten eines dickbauchigen Kruges hervortreten, er setzt einen Schrank in seiner Massigkeit hin, er malt den Kochkessel mit dem kräftigen Relief seiner getriebenen Arbeit; und durch den geschmeidigen Glanz der Umrisse, durch den breiten Rhythmus der Linien, durch eine Art von robuster Dichtigkeit und natürlicher Größe bekommen die Dinge auf seinen Figurenbildern einen Stil.

Chardin schickte diesen *Wasserbehälter* auf die Ausstellung von 1737, die die Reihe der seit 1704 unterbrochenen Ausstellungen wieder eröffnete und die nun gerade wie gerufen zu kommen schien, um den Figuren des Malers die Weihe des Erfolges zu verleihen. Neben dem *Wasserbehälter* hatte er die *Waschfrau* ausgestellt, die ebenso wie „der Wasserbehälter“ ein Auftrag des Chevalier de la Roque war, jenes Kunstliebhabers mit dem Holzbein, der durch ein Bild Watteaus unsterblich geworden ist. Außer seinen beiden *Küchen-interieurs* — so nannte das Publikum zwei Pendants —



Jean Baptiste Siméon Chardin *Orangebäumchen*



zeigte Chardin auf dieser Ausstellung noch sechs andere Gemälde, die das Publikum anzogen, die Künstler entzückten und dem französischen Geschmack, der so lange naive, familiäre, ganz schlicht und wahr im Hausgewand der damaligen Gewohnheiten und in dem intimen Ton der zeitgenössischen Sitten aufgefaßte Sujets hatte entbehren müssen, aufrichtige Bewunderung entlockten. Drei dieser Bilder stellten nur Kinder dar, denen der Maler die Ungezwungenheit ihrer Haltung, ihre natürliche Anmut und die durch ihre Spiele erzeugte Atemlosigkeit und Erhitztheit abgelauscht hatte. Welche Freude bereiteten den Besuchern des Salons diese allerliebsten kleinen Pausbäckchen, die vor Gesundheit, Wohlbehagen und Fröhlichkeit ihres Alters über das ganze Gesicht lachten! Chardin hatte sie ohne Schminke auf den Wangen, ohne Puder in den Haaren gemalt, hatte ihnen nur ein kleines Leinenhäubchen keck auf das Köpfchen gesetzt, das Mieder mit dem Latz der Schürze geschützt und sie in ein dickes Wollröckchen gesteckt, das sie höchst artig kleidet: das eine läßt den schweren Federballschläger der damaligen Zeit zur Erde fallen, das andere marschiert mit umgehängter Trommel stolz darauf los und zieht eine kleine Windmühle hinter sich her, die aus einem Spiel Karten geschnitten und zusammengesetzt ist; das dritte endlich sitzt schwerfällig auf seinem Holzstühlchen, hat ein Körbchen und eine dicke Brotschnitte vor sich stehen und treibt irgendein unschuldiges Spielchen mit den Kirschen seines Frühstücks. So gibt Chardin die Kinder wieder, ungekünstelt, ganz natürlich, nachdem

er ihre Gesichter, ihre Gebärden, ihre instinktiven Stellungen genau beobachtet hat. Und wie bringt er ihren allerliebsten Ernst, ihr stillvergnügtes, lautloses, geschäftiges, in einem Zimmereckchen fast wie in einem Brennpunkt gesammeltes Dasein auf das Bild! Wie reizend natürlich zeigt er uns ihre Aufmerksamkeit, wenn sie sich auf den Fußspitzen in die Höhe heben und vor dem Bau eines Kartenschlosses mit offenem Munde atemlos dastehen! Wie versteht er es, das Staunen, die höchste Verwunderung dieser mit Kunststückchen getäuschten jungen Äuglein zu malen! Mit wieviel innerer Bewegung erfüllt er diese kleine Welt, die über ein Gänsespiel geneigt sitzt, deren Ohr und Seele sich ganz an das Geräusch im Würfelbecher klammert, aus dem die Treffer herausrollen sollen! Und wieviel Feinheit, wieviel zarte Schattierungen versteht er in alle diese kleinen Ausdrucksformen zu legen, die ein Frauengesicht andeuten! Das schiefe Mäulchen des kleinen Mädchens, wenn es Schelte setzt; seine wichtige mütterliche Miene, wenn es auf seinen Armen eine als Nonne angezogene Puppe schaukelt; sein reizendes schulmeisterliches Gebaren, wenn es dem kleinen Bruder, der den dicken, schweren Fallhut der damaligen Zeit auf dem Kopf trägt, mit seiner Nähnadel das ABC erklärt!

Der Erfolg dieser Malerei schlichter, häuslicher Szenen, die in Frankreich seit Abraham Bosse und den Le Nain aufgegeben worden war, entschied über das Glück des Namens Chardin. Die Kunst des Stechers machte Chardin populär; sie verbreitete die Bedeutung

und den Ruf seines Talentes über das Publikum der Ausstellungen hinaus in der ganzen großen Anhängerschaft des Pariser Geschmacks, in dem ganzen von französischer Kunst erfüllten, für den Genius unseres Vaterlandes eingenommenen Europa, dem *französischen Europa*, wie es Carraccioli genannt hat. Keins seiner Stilleben hatte diese große Verbreitung durch den Stich genossen, nicht einmal jener prächtige und so außerordentlich wirkungsvolle „Rochen", der dem Maler unter den Sammlern und Kunstliebhabern den Beinamen: „französischer Rembrandt" eingebracht hatte. Noch heute sind sie von jeder Wiedergabe durch den Stich unberührt, kaum daß die Lithographie an sie herangetreten ist. Sobald jedoch diese kleinen intimen Szenen erschienen, machten die Radierer sie sofort einander streitig, die besten Vertreter der Stecherkunst fielen über sie her. Man sticht sie sofort bei ihrem Auftauchen; einmal, zweimal, dreimal bisweilen; für jede kleine Änderung ist gleich eine neue Platte in Bereitschaft. Durchsucht man die ganze große Reihenfolge der Sittenbilder Chardins, so findet man kaum eins, das der Nadel des Stechers entschlüpft ist: wir kennen nur eins; jenes Bild mit dem Titel: „*Die aufmerksame Pflege*" (Les Aliments de la convalescence), das vom Fürsten Liechtenstein aus der Ausstellung so gut wie entführt wurde. Und mit welcher Schnelligkeit erfolgte die Veröffentlichung; vom Mai 1738 ab verkaufte Fessard in der Rue Saint-Denis, *au Grand Saint-Louis* die „*Dame, die einen Brief siegelt*"; das Bild war erst im Salon desselben Jahres ausgestellt

8*

worden. Im folgenden Monat sind bei Cochin in der Rue Saint-Jacques à Saint-Thomas das „*Mädchen mit den Kirschen*" und das „*Mädchen mit der Windmühle*", die im Salon von 1737 hingen, zu kaufen. Vor den berühmtesten seiner Bilder saßen, wenn sie kaum trocken waren, schon die Meister der Nadel und bearbeiteten die Kupferplatte Neben Fessard, Cochin Vater, Cochin Sohn waren es Le Bas, Lépicié, Filloeul, Surugue Vater und Surugue Sohn, der Schöpfer des Meisterwerkes die „*Kartenkunststücke*"; sie alle sind große, heute leider noch verkannte Künstler, die über so viel Treue, so viel Geschicklichkeit und so viel Geschmeidigkeit verfügten! Eben noch hatten sie die Entzücken atmenden Liebesszenen Watteaus, seinen Leben sprühenden Pinselstrich, seine nervöse Technik, seine in Wonne erschauernden Paradiese, seine Reigen fliegender Amoretten, seine Fülle schöner Frauen, die Farbigkeit seiner Feerien wiedergegeben; jetzt arbeiteten sie alle nach Chardin und stellten Leib und Seele seiner Malerei, seine ruhigen Lichter, seine stillen wie in Schlummer gewiegten Hintergründe, seine breiten weißen Töne, seine durch eine bewegungslose Harmonie fast strengen Interieurs dar. In ihrer ausgeprägten, kreuzschraffierten Technik und der kernigen Geschlossenheit ihrer im richtigen Sinne der Linien und Formen gehaltenen Arbeit, unter der körnigen Wirkung der fein verteilten Punktierung ersteht das Bild Chardins sozusagen aufs neue und löst sich aus dem Papier heraus. Man findet seine grauen und seine hellen, durchsichtigen Töne wieder, die geschmeidige Weichheit seines Pinselstrichs,

die reiche und doch einfache Fältelung des Leinenzeugs und der Wäsche, die deutliche Betonung des Beiwerkes, die sichere Modellierung des Fleisches. Chardin war diesen wundervollen Interpreten seiner Zeichnung und, wie wir sagen müssen, selbst seiner Palette sehr zu Dank verpflichtet. Ihnen hat er es zu danken, daß sich die Wohnungen seines Jahrhunderts, das bürgerliche Haus, die schlichtesten und einfachsten Familienzimmer mit diesen Bildern seiner Zeit schmückten, bevor Greuze, Baudouin und Jeaurat in Mode kamen, die zum großen Kummer eines Mariette die Stiche aus Geschichte und Fabel auf und davon jagten. Ferner hat er ihnen jenen riesigen Ruf, jene allgemeine Mode zu danken, deren Wellen[1]) über die Grenzen schlugen und sogar Deutschland mit schlechten deutschen Kopien seiner Stiche füllten und das Publikum veranlaßten, auf die bloße Empfehlung seines fälschlicherweise auf die Platten gesetzten Namens, die grob behandelten Bilder Dupins des Älteren und Charpentiers zu kaufen: *Die Falle*, *die Haushälterin*, *das Hätschelkind*, *die Katze am Käse* usw.

Im Jahre 1739 stellte Chardin den *Schenkkellner* — *Garçon Cabaretier* — und *Die Scheuerfrau* aus.[2]) Außer-

---

[1]) Der billige Preis mußte diese Beliebtheit der Stiche nach Chardin fördern. Wir finden in einem gedruckten Katalog von Stichen, die bei Le Bas zu kaufen waren, folgende Preise: Das NÉGLIGÉ oder Die Morgentoilette ein Livre, zehn Sous: Die Tee trinkende Dame ein Livre, usw.

[2]) Diese beiden Gemälde befanden sich ebenso wie der „Zeichner" und sein Gegenstück „Die Teppichweberin" im Besitz von Herrn Camille Marcille, bei dem man Chardin studieren mußte, um dem Maler volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die „Scheuerfrau" und der „Schenkkellner", die auf der Auktion des Grafen von Vencé für 550 Livres und auf der Auktion des Marquis de Ménars für 419 Livres verkauft worden waren, stiegen auf der Auktion von Herrn Camille Marcille auf 30000 Franken.

dem schickte er noch ein kleines Bild auf diese Ausstellung, den „Zeichner“, ein selten schönes Gemälde, wo er, wie es schien, alle Blumen seiner Palette als ein prächtiges Bukett in ganz kleinem Rahmen hatte zusammenstellen wollen. Wir haben es hier wohl mit einem Lieblingssujet Chardins zu tun. Die Zeichnung, die ersten Studien, die tastenden Versuche des Malers mit dem Zeichenstift in der Hand, darin lag wohl für ihn eine Jugenderinnerung, deren Erweckung ihm sicher Vergnügen bereitete. Die Werkstatt, ihre stillen Winkel, wo der Schatten friedlich schläft, die aufgehängte Palette, die mit vier Nägeln an der Wand befestigte, temperamentvolle Studie nach irgendeinem Vanloo, die skizzierte Leinwand, die halb gerollt daliegenden Kartons, verstümmelte und schadhaft gewordene Gipsabgüsse, das ganze bunte Zubehör der Malerei, das sich den Pinseln des Malers in erster Linie und so bequem darbot, dieser Schmuck seines Lebens taucht oft in seinem Gesamtwerk auf. Es macht ihm offenbar Spaß, einen Schüler zu malen, einen schmutzigen Gesellen mit seinem kleinen Dreimaster und seinem dicken Zopf, mit einem Gewande, in das ehrliche Not an der Schulter ein malerisches Loch gerissen hat, wie er mit übereinandergeschlagenen Beinen auf der Erde sitzt, einen Karton auf seinen Knien hält und mit der Nase fast den Karton berührt. Neben diesem „Zeichner“, den er mehrfach wiederholen mußte, stellte er noch im selben Jahre einen anderen aus; diesmal ist es ein hochaufgeschossener, schlanker, vornehmer Mann mit sorgfältig aufgesetztem Dreimaster und einer

großen, in breiten Wellen über den Rücken fließenden Perücke; er spitzt lässig seinen Zeichenstift und stützt den Ellbogen auf ein Stück Papier, das einen Satyrkopf erraten läßt: — so zeigt ihn uns ein außerordentlich seltener Stich in Mezzotinto, den Faber in London im Jahre 1740 veröffentlicht hat. In einer letzten, sehr bedeutenden Komposition mit dem Titel *Das Studium des Entwurfes* nimmt Chardin einige Jahre später diese Malerfigur und dieses Werkstatthema nochmals auf. Diesmal sitzt bei Nordlicht in einer geräumigen Bodenkammer, die von dem Kohlenbecken der Werkstätten von damals erwärmt wird, der Zeichner und hält den Karton auf seinen Knien; mit vorgebeugtem Kopf und angespanntem Blick zeichnet er den Merkur des Pigalle, während einer seiner Freunde, eine Papierrolle unter dem Arm und einen kleinen Herrenmuff in der Hand, ihm über den Kopf hinweg zuschaut.

5

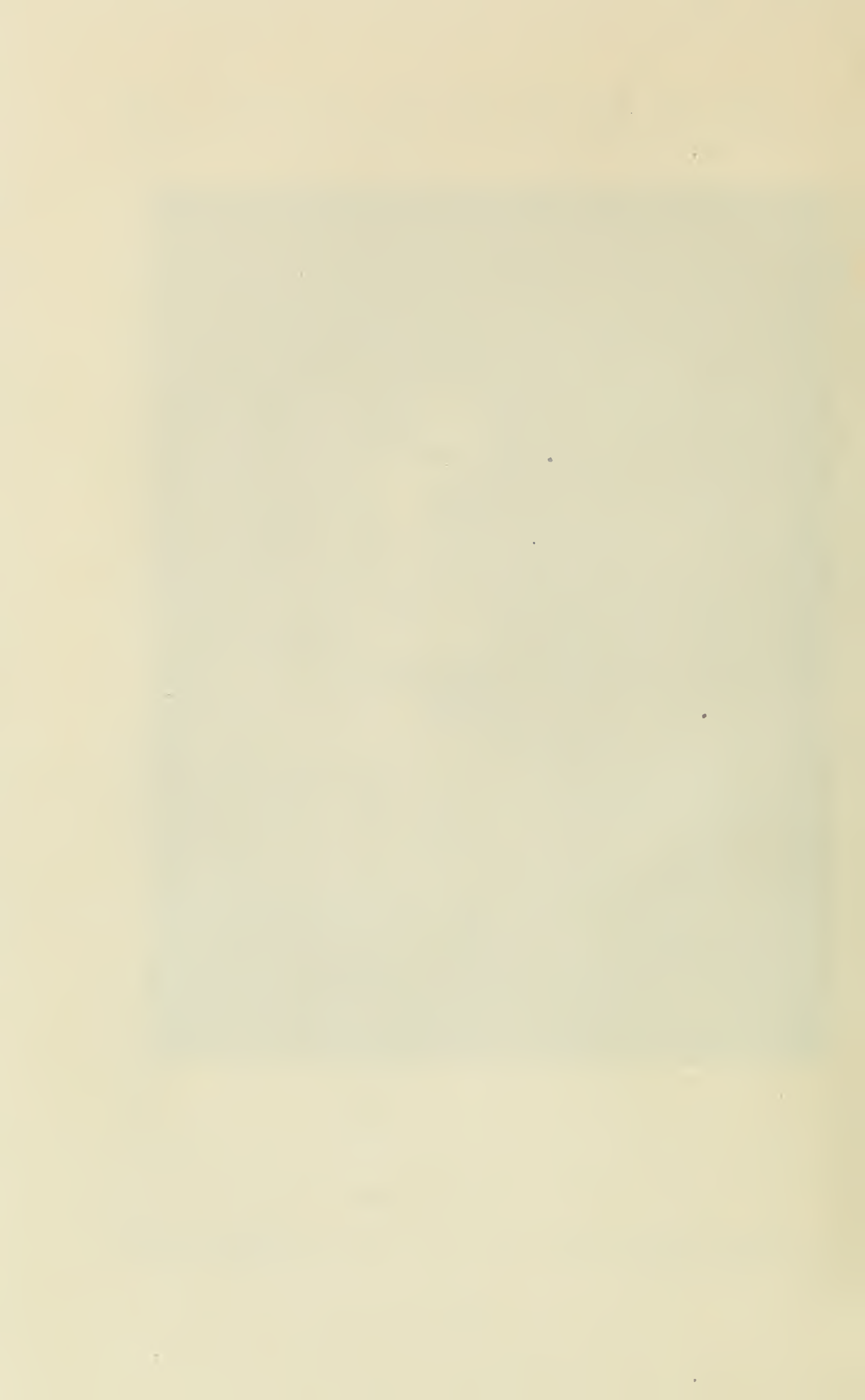
Auf den folgenden Ausstellungen, in den Salons von 1739, 1740 und 1741 verrät Chardin nur, daß er in der Richtung, die er jetzt begonnen, fortfährt. Er bleibt derselbe, das heißt, er bleibt sich selbst immer gleich, indem er in demselben Lichte und an derselben Stelle Zeugnis von einem Talent ablegte, das fix und fertig an die Öffentlichkeit getreten und dessen Reife der öffentlichen Anerkennung voraufgegangen war. Denn man muß sich an dieser Stelle vor einem Irrtum in acht nehmen, der über den künstlerischen Entwicklungsgang des Malers täuschen würde: er bestreitet

seine Ausstellungen von 1737 und 1738 mit Bildern, die seit langer Zeit fertig und nur ohne Käufer geblieben sind, wie der „Rochen“, den er erst mehrere Jahre nach der Fertigstellung auf der Place Dauphine sehen ließ. Durch diese letzten drei Ausstellungen jedoch, wo Chardin dadurch, daß er sich gleichbleibt, ja sich fast durchweg wiederholt, mehr als je er selbst ist, bestätigt sich der Sittenmaler endgültig. Er entwirft den Plan und steckt das Interesse seines Gesamtwerkes ab, indem er die Grenzen seines Talentes erweitert. Er läßt sich sozusagen für immer in seinem Genre nieder; er befestigt sich darin, baut sich darin an. Die moralische Bedeutung entwickelt sich aus seinem Talent heraus: die französische Kunst erkennt und begrüßt in ihm den Maler des Bürgerstandes.

Wer ist eigentlich Chardin? Der bürgerliche Maler des Bürgerstandes. Im Kleinbürgerstande sucht er seine Sujets; im Kleinbürgerstande findet er seine Eingebungen. Er schließt seine Malerei in diese bescheidene Welt ein, der er entstammt und die seine Gewohnheiten, seine Gedanken, seine Zuneigungen, seine innersten Gefühle birgt. Er strebt keineswegs über sich selbst hinaus oder etwa höher als sein Blick reicht: er hält sich an den Anblick und die Darstellung solcher Szenen, die sich in seiner Nähe abspielen und ihn berühren. Selbst das Beiwerk bei ihm sieht so aus, als müsse es ihm vertraut und befreundet gewesen sein und ihm außerordentlich nahe gestanden haben: er setzte in seine Bilder seinen Brunnen, seinen Mops, kurz Wesen und Dinge, die mit seinem persönlichen Innern



Jean Baptiste Siméon Chardin *Mutter mit Sohn*



eng verwachsen waren. Ebenso malte er Personen, die er gerade zur Hand hatte, ganz alltägliche Gesichter, nicht die Typen jenes schon ehrgeizig gewordenen und vom Volke recht weit abgerückten Bürgerstandes, der im achtzehnten Jahrhundert dünkelhaft wird, Reichtum und Luxus zeigt und die wohlhabende Miene einer untergeordneten Vornehmheit zur Schau trägt, sondern die einfachen und echten Figuren des arbeitenden und sich mühenden Bürgerstandes, der sich in seiner Ruhe, in seiner Arbeit und bescheidenen Stellung im Dunkeln wohl und glücklich fühlt. Des Malers Genius sollte zum Genius des häuslichen Herdes werden.

Aus einer solchen Nähe gemalt, und zwar von einem Menschen mit einem Stück seines ureigenen Lebensnervs, bekam dieser Kleinbürgerstand der Zeit, die kraftvolle Mutter des dritten Standes, ein unmittelbares, unsterbliches Leben auf diesen Bildern, auf diesen Stichen Chardins. Blättert man in den Büchern und Historien des intimen Lebens, wandert man, um die bürgerlichen Sitten der Zeit kennen zu lernen, von den Novellen eines Challes zu den Romanen des Rétif und von diesen zu den Memoiren der Frau Roland, so wird man niemals jenes Licht finden, das ein einziges Bild des Malers zu geben imstande ist. Der Bürgerstand als ein geschlossenes Ganzes ist wohl nirgends besser zum Ausdruck gekommen als in diesem treuen und aufrichtigen Spiegel, den die Pariserin der Zeit aufsuchte, um sich zu betrachten, und in dem sie sich voll Erstaunen von Kopf zu Fuß, mit Leib und Seele wiedererkannte. „Keine Frau des dritten Standes tritt

davor,“ wie sich eine merkwürdige Broschüre der Zeit ausdrückt, als sie auf Chardins Bilder zu sprechen kommt, „die nicht glaubt, hier ein Abbild ihrer Gestalt zu haben, die nicht darin ihren Hausstand, ihre täglichen Gewohnheiten und Beschäftigungen, ihre Moral, das Gemüt ihrer Kinder, ihre Möbel und ihre Kleidung erkennt.“

Und wie sollte sich auch die Frau des dritten Standes auf diesen Bildern, die so viel von ihr bergen, nicht wiedererkannt haben? Der Maler vergißt nichts an ihrem Kostüm, zeigt ihre aufgekrempten Ärmel, ihre Latzschürze, ihr Brusttuch, ihr Jeannettenkreuz und ihren Rock aus gestreifter Calemande. Er kleidet sie in ihre Kleider, in ihre Farben; er zeigt sie in ihrer rauhen, schmucklosen Hülle, in ihrer „fast evangelischen“ Tracht, wie eine Frau der Zeit sich ausdrückt. Er läßt sie in der Ausstattung und in den Verrichtungen ihres gewöhnlichen und täglichen Lebens sich bewegen. Er stellt sie dar in der häuslichen Arbeit, in den Werktagsbeschäftigungen, die der Kleinbürgerstand mit dem Volke teilt. Er malt sie in der Küche, wie sie die einfachen Gemüse für die Suppe herrichtet. Er überrascht sie bei der Rückkehr vom Markt mit der Hammelkeule in der Serviette. Er malt sie beim Einseifen und Waschen der Wäsche. Die geschäftige Hausfrau kehrt in seinem Werke immer wieder. Sie ist gegen einen Hintergrund gestellt, der vielfach an Pieter de Hooch erinnert, und wo der Maler den Aufbewahrungsort für Besen oder allerhand sonstige Geräte zum Reinigen, oder auch den Trockenplatz für

die Wäsche anbringt. Sie tritt leuchtend aus jenen schlichten Arbeitsräumen heraus, wo es Holzverschläge gibt, wo Fleischwaren aufgehängt sind, wo Kerzen in Packungen zu sechs Stück auf das Pfund auf Regalen an den Wänden aufbewahrt werden, wo alte Fässer lagern, die etwa einen Weindunst ausatmen. Dann sehen wir sie mit Näharbeiten beschäftigt, wie sie sich über den mit Knäueln gefüllten Nähkorb beugt und die zum Stopfen passende Wolle heraussucht, oder wie sie mit Schelten die Stickerei der kleinen Tochter wieder in Ordnung bringt oder das Hütchen des kleinen Jungen abbürstet, der, seine zusammengeschnürten Bücher unter dem Arm, eben in die Schule gehen will. Das ganze Leben des Bürgerstandes entrollt Chardin auf diese Weise; seinen Wirkungskreis, seine Strapazen, die Führung der Wirtschaft, die Einteilung der Stunden, seine Anspruchslosigkeit, die Zufriedenheit mit seinem harten Dasein, seine bescheidenen Vergnügungen, die Freuden und Pflichten der Mutterschaft, alles das findet Frau Phlipon in diesen Gemälden, die auf sie wie eine Erinnerung an all diese Dinge wirken.

Diese freundlichen, lachenden Bilder mit einem Hauche stiller Frömmigkeit scheinen von den Wänden, wo sie hängen, einen Segen auf die Familie niederfallen zu lassen. Hier hat man eine Mutter, die mit einer Hand nach einem Teller greift, mit der anderen den Löffel in die zinnerne Suppenschüssel taucht, aus der der Dampf der heißen Suppe aufsteigt; das kleine Töchterchen hat inzwischen begonnen, das *Tischgebet* zu sagen und murmelt mit gefalteten Händen und mit dem Ge-

fühl, daß prüfende Augen auf ihm ruhen, sein kleines Gebet eiligst zu Ende. Dort hört eine andere Mutter ihrer etwas größeren Tochter die Bibelsprüche ab; das Kind steht ganz verlegen mit hilflosen Händen da und sucht auf dem Fußboden nach einer Antwort. Auf der *Morgentoilette*, einem Bild in kleinem Rahmen, hilft jene Mutter, zu der Chardin immer wieder zurückkehrt, ihrer kleinen Tochter die Frisur beendigen. Das nächtliche Dunkel weicht langsam aus dem Zimmer. Auf dem Toilettentisch, wo alles unordentlich durcheinander liegt, brennt noch die Kerze, die beim Aufstehen und Beginn des Ankleidens geleuchtet hat, und beschreibt Rauchringe in der Luft. Das karge, zum Fenster hereinfallende Tageslicht gleitet über das Kreuzmuster des Fußbodens und wirft einen silbernen Schimmer auf das Eckschränkchen, das eine die siebente Stunde anzeigende Pendeluhr trägt. Vor dem dickbauchigen Messingkessel mit heißem Wasser, vor dem Taburett, auf dem das Gebetbuch der Mutter liegt, ordnet eine Frau in schwarzer Kapuze und in einem Rock mit Umschlag mit beiden Händen auf dem Kopf ihrer älteren Tochter den Knoten des Spitzentuches, während die kleinere, die ungeduldig ist, gern fort möchte, in einer Hand schon den Muff hält, die Augen zur Seite nach dem Spiegel gleiten läßt, indem sie den Kopf ein wenig zurückwendet und leise lächelt. Der Sonntag, der ganze bürgerliche Sonntag liegt über diesem Bilde.

Wieviel andere Szenen Chardins könnte man noch erwähnen, die alle diese leuchtende Weichheit, diese

Naivität in der Koketterie, diese Natürlichkeit in der Ausstattung, diesen zwingenden Eindruck von Wahrhaftigkeit haben! Alle diese Bilder fesseln, prägen sich dem Gedächtnis ein und entzücken durch ganz eigenartige, gesunde Vorzüge, die Chardin allein gehören und in dieser Zeit einer freien, in Wollust schwelgenden, im bloßen Pinselstrich lockeren und leichtfertigen Malerei geradezu einzig sind. Man möchte sagen, daß seine Malerei ebenso wie der Stand, den sie darstellt, der Korruption des achtzehnten Jahrhunderts entgangen ist und sich etwas von der Gesundheit und Aufrichtigkeit der bürgerlichen Tugenden bewahrt hat. Man fühlt deutlich: Chardin liebt, ja mehr, er verehrt das, was er malt. Daher diese Atmosphäre von Reinheit, die seine Figuren umgibt, dieser Hauch von Züchtigkeit, den man in seinen Interieurs atmet, der aus allen Winkelchen seiner Bilder hervorzukommen, der die Anordnung der Möbel, die Schlichtheit ihrer Formen, die bäurische Einfachheit der Stühle, die Kahlheit der Wände, die Ruhe der Linien, die die Ruhe der Menschen umgeben, zu bestimmen scheint.

Chardin ist in diesem Genre der einzige, der einen solchen Eindruck intimer Wahrhaftigkeit zu geben vermag. Man gehe zu seinem besten Schüler, Jeaurat, und betrachte dessen Kompositionen; welch einen Abstand vom Ausdruck und Stil seines Meisters findet man da! Auf den Bildern dieses Schülers und Nachahmers wird alles bei einer gewissen Verschönerung doch magerer. Es nützt Jeaurat nicht viel, wenn er von den Chardinschen Frauen die Kleidung entlehnt:

seine Kostüme haben doch nichts vom dritten Stande; seine Gebärden erinnern an die Puppen des Marionettenfabrikanten der Zeit, Perrault. Der Hintergrund bleibt unruhig und trübe, die Interieurs überhäuft, das Beiwerk wirkt flach und dünn, die Stellungen haben etwas Zurechtgesetztes, die nach der Natur entworfene Skizze bekommt etwas Verbogenes und der Gesamtcharakter verfliegt: der Maler ist eben nicht in seinem Element. Welch ein Unterschied im Aussehen und in der Tiefe zwischen einem Stich nach Chardin und einem Stich nach Jeaurat, wenngleich von denselben Radierern gestochen! Man kommt bei Jeaurat nicht aus der Rolle des Betrachters heraus und genießt bei Chardin die unmittelbare Wirkung eines Erlebnisses.

Ein auf den Dingen ruhender Friede, Einklang, Harmonie und ruhiges Licht sind das Geheimnis und die Stärke Chardins, sein Reiz und seine schlichtinnige Poesie. Dadurch erhebt er sich zu einer Art Ideal seines Genres, zu dem auserlesenen Sentiment der *Freuden stiller Stunden* (amusements de la vie privée), zu dem Ausdruck dieser Frauengestalt mit der leise lächelnden Stirne, die von Gedanken umhüllt scheint, die ebenso leicht und zart sind wie der Schatten ihres weißen Kopfschleiers. Sie sitzt in einem gepolsterten Sessel mit lässigem Körper, leicht auf ein Kissen gelehnt, die Füße übereinander gelegt nach der Mode jener Zeit. Nicht weit von ihr auf einem kleinen Tische steht regungslos ein Spinnrad neben einer vollen Spindel. Ihre Hände haben eine Broschüre sanft in den

Schoß ihres Rockes gleiten lassen, und sie überläßt sich schlaff ihren Gedanken, von der Lektüre wie von einem leise verhallenden Geräusch geschaukelt. Heitere Ruhe — das wäre der richtige Titel für dieses Bild, mit dem Chardin gleichzeitig die Träumerei einer Frau und die Philosophie ihrer vierzig Jahre festgehalten hat.

6

Welch ein Malertemperament steckte in diesem Historiker und Zeugen des Kleinbürgerstandes! Welch eine begabte Hand offenbart sich hier! Was für ein Farbenspiel lebt in seinen Interieurs! Welche Augenweide bereitet er mit seinen einfachen Zimmern, seinen ruhigen Szenen, seinen bescheidenen Gestalten! Wie versteht Chardin, das Auge zu erfreuen mit der Heiterkeit seiner Töne, mit der Sammetweichheit der markierten Stellen, mit seinem schönen geschmeidigen Pinselstrich, mit der zurückhaltend vornehmen Technik in der Behandlung der üppigen Malmasse, mit der Anmut seiner blonden Harmonien, der Wärme seiner Hintergründe, dem Glanz seiner weißen, von der Sonne beblitzten Stellen, die auf seinen Bildern die Ruheplätze des Lichts zu sein scheinen! Und welch eine Ursprünglichkeit liegt in dem Reiz seiner Tongebung! Der Maler in Chardin hat Ahnen, aber er hat keinen Meister. Er läßt sich weder von Mieris, noch von Terborch, noch von Gerard Dow, noch von Netscher, noch von Teniers beeinflussen. Von allen flämischen Meistern trifft er, allerdings nur bis zu einem gewissen Grade und ohne ihn zu suchen, mit Metsu zusammen; die

flaumige und außerordentlich weiche Behandlung der Halstücher und Hauben erinnert an ihn. In allen Galerien Europas kenne ich nur ein Bild, das Chardins Abstammung zu verraten scheint: das ist in der Sammlung Six jenes wundervolle „Milchmädchen“ des vielseitigen und mannigfaltigen Meisters Jan Vermeer van Delft.

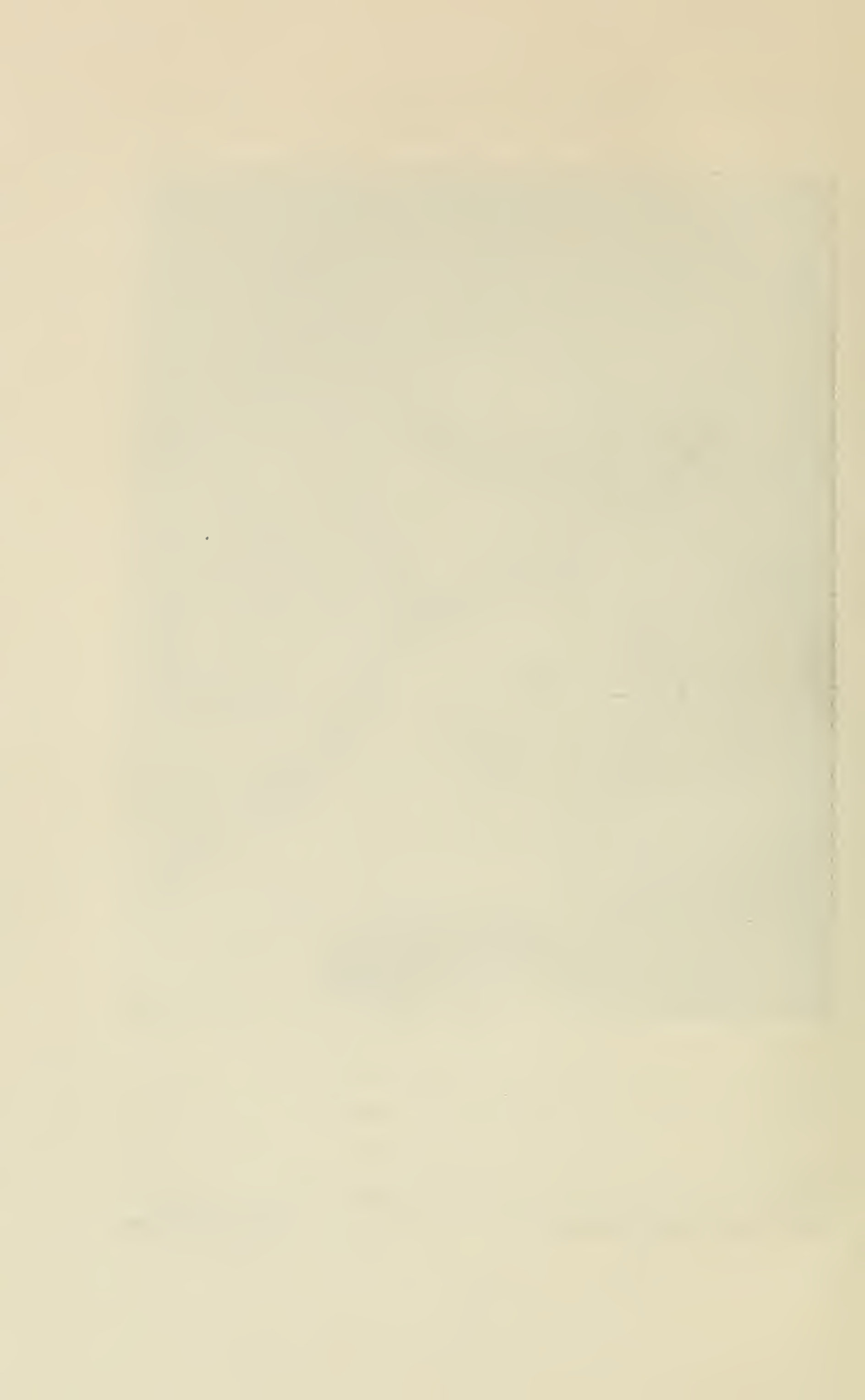
Man betrachte diesen Maler, der sein Talent ganz allein aus sich herausgeholt und entwickelt hat, in seinen besten Bildern; man suche ein paar seiner Meisterwerke auf, die immer noch nicht im Louvre sind: gibt's da etwas herrlicher Leuchtendes als *Die Scheuerfrau* und den *Schenkkellner?* Auf gelben, blauen und rosigen Untertönen, die wie mit Pastellstiften schraffiert aussehen, spielen die baumwollene Haube, das Hemd und die Schürze aus ungebleichter Leinwand mit den drei Abstufungen eines reinen, eines grauen und eines rostfarbenen Weiß eine triumphierende Symphonie wärmster Helligkeit[1]). Zu diesen beiden Bildern, die vielleicht den höchsten und reinsten Begriff von dem Maler geben, möchten wir noch jene *Haushälterin* gesellen, die jüngst in der Ausstellung auf dem Boulevard des Italiens zu sehen war. Man erinnere sich des Häubchens, der weißen Schoßjacke, der Serviette, der bis zum Hals hinaufreichenden Schürze, des geblümten Fichus, der rosig violetten Strümpfe, dieser von Kopf zu Fuß in leuchtender, sozusagen cremefarbener Weiße

---

[1]) Decamps, der vortrefflichste der Erben Chardins um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, wiederholte, wie Marcille erzählt, vor diesen Bildern oft verzweiflungsvoll: „Sehen Sie dieses Weiß Chardins! . . . Ich kann und kann es nicht finden!“



Jean Baptiste Siméon Chardin *Kleines Mädchen*



erstrahlenden Frau: alles trat siegreich und harmonisch aus der Leinwand in runden und sicher gezogenen Umrissen, aus der holprigen und körnigen Technik des Pinsels, dem krümeligen Farbenauftrag der bis zu einem gewissen Grade kristallisierten Malmasse hervor. Aus leichten, zarten, heiteren Tönen, die das ganze Bild, selbst das Weiß der Schoßjacke in unaufhörlichem Hin und Her durchwogen, steigt wie ein Gewebe aus Tageslicht ein taubenhalsfarbiger Nebel, eine wie Staub in der Luft zitternde Wärme, ein vorüberschwebender Dunst auf, der diese Frau, ihr Kleid, den Anrichteschrank, die Brötchen darauf, die Wand und den Hintergrund des Raumes in eine duftige Hülle taucht. Und will man eine Art Miniatur von dieser Malerei, so hat man sie in jenem Bilde Chardins, wo er die ganze Ärmlichkeit und das vernachlässigte Wesen eines *Blinden* aus der Blindenanstalt so trefflich wiedergegeben hat. Wenden wir uns jetzt zu den beiden Bildern im Louvre, dem *Tischgebet* und der *Fleißigen Mutter*, so haben wir zwar noch denselben Pinselstrich und dieselbe Verschmelzung der Farben, aber die bis ins kleinste getriebene Ausführung scheint hier Chardins Hand etwas abgekühlt zu haben. Dieser etwas flachen und schläfrigen Malerei fehlt die innere Wärme; im Verlauf der mühevollen Arbeit hat sie den Schwung jener Skizzen verloren, in denen die Kunstliebhaber den echten Chardin suchen, erspähen und schätzen. Ich erinnere mich an einen ersten Entwurf der *Haushälterin*: an einem Fenster mit grünem Vorhang sitzt eine Frau. Auf einem braunen Hintergrunde, wo die Borsten ihre

Spuren zurückgelassen haben, hat der tief in Weiß getauchte Pinsel, indem er den Linien der Kleidfalten folgte, indem er am Ellbogen und an den Ärmelaufschlägen absetzte und entsprechend umdrehte und als helle Lichtstellen Streifen von dicker, trockener Farbe hinsetzte, eine breit und flott gemalte Skizze aus Weiß und einem schmutzigen Grau gefertigt; kaum daß eine Spur von Rosa auf dem Gesicht und den Händen, ein Schimmer von Violett auf einem Band, ein Anflug von Rot auf dem Putz des Rockes zu bemerken ist; und doch hat man ein Gesicht, ein Kleid, eine Frau, kurz schon die ganze Harmonie des Bildes in einer fundamentalen Farbenanlage vor sich. Eine andere Skizze von ihm, die ich sah, sprüht und leuchtet dagegen; ich meine die *Kartenkunststücke*; hier hat man ein lautes Durcheinander frischer, lebendiger Farben. Die Lasuren haben Emailglanz; die Töne spielen durchweg in einem Funkeln von Ambragelb bis zu hellen Blitzen, die an das Feuer des Rauchtopas erinnern. Dieses kleine, köstliche Kunstwerk gehört jener glühenden, lebhaft schaffenden Periode an, die in den Anfang von Chardins Laufbahn fällt, wo Asphalt und gebrannte Sienaerde eine große Anziehungskraft auf ihn ausübten; die schönsten Proben hiervon befinden sich, soweit man nach der Höhe, in der sie aufgehängt sind, urteilen kann, in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie zu Wien[1]).

[1]) „LA RATISSEUSE" (Die Köchin). Das Häubchen weiß, das Fichu weiß und blau, die Hausjacke braun, der Rock rot. Die Farben sind unverbunden, dick und breit aufgesetzt, fast geschmiert, und zur Erzielung der Lichter auf dem Häubchen, auf der Schürze und auf dem Fichu trockenes

Der Salon von 1743 zeigte, wie der Maler der häuslichen Szenen sein Genre, seine Erfolge verließ und ein neues Gebiet der Malerei betrat: Chardin stellte in diesem Jahre das Porträt der Frau Lenoir aus. Auf die Ausstellung von 1746 schickte er die Porträts eines Herrn Levret von der Académie de médecine und eines Herrn ***, der die Hände in seinem Muff hält. Elf Jahre später stellte er noch das Medaillonbild des Professors der Medizin und königlichen Zensors, Herrn Louis aus.

Diese Porträts sind verschwunden. Nicht eins ist den Wogen der Zeit entronnen, keins ist vor der Zerstörung oder vor dem Vergessen gerettet worden. Keine Familie, keine Galerie, kein Museum hat sie aufbewahrt,

---

pastoses Weiß in einem Ölbade angewandt. Signiert: *Chardin*, 1738? — „*La Pourvoyeuse*" (Die Haushälterin). Gelb, Rot, Rosa, in einer Harmonie von zartem Violett ruhend; die Farben sind unmittelbar nebeneinander gesetzt, und der ganzen Malerei ist das Aussehen einer Stickerei mit großen, breiten Stichen gegeben: Signiert: *Chardin*: 1735? „*Die Gouvernante*". Das Kind in violettem Kleidchen, der Sessel rot, der Hintergrund ist in ein außerordentlich warmes Gelb getaucht; an der Frau viel Weiß (Häubchen, Fichu, Schürze), das Kleid grünlich mit braunroten Tönen durchsetzt. Das Bild hing zu hoch, um erkennen zu können, ob es bezeichnet ist. — „*Les Aliments de la Convalescence*" (Die aufmerksame Pflege), nicht gestochene Komposition. Vor einem Tisch steht eine Frau. Sie hält den Stiel einer kupfernen Kasserolle, die sie auf den Tisch stützt, im Arm und ist im Begriff, ein Ei hineinzuschlagen. Der Tisch ist nur zur Hälfte weiß gedeckt. Auf dem Tischtuch steht ein Steinguttopf und in einem Teller ein Eierbecher und noch ein Ei. Daneben liegt ein Messer und ein Stück Brot. Auf dem linken Arm der Frau liegt eine Serviette. Das Häubchen, kopftuchartig gebunden, läßt nur das Gesicht und ein wenig Haar frei. Die Frau trägt einen geblümten Schoßrock, an den sich ein Halstuch schließt. Dieses Tuch ist blaßrosa; der Rock hat rosa und graue Streifen, die Schuhe sind grünlichgrau. Auf einem dunklen Hintergrund von intensiver Wärme spielen weißliche, rosige und grünliche Töne, die von grauen Schatten gebrochen werden. Auch dieses Bild hing zu hoch, um die Unterschrift deutlich erkennen zu können. (1860 in Wien aufgenommene Notiz.)

und sucht man vor den Porträts, die so gern auf den Namen Chardins getauft werden, nach einem Vergleich für die Technik und Arbeit, so fühlt man erst, wie sehr sie uns fehlen; kurz, ihr Nichtmehrvorhandensein erschwert eine Kontrolle fast bis zur Unmöglichkeit. Zwei Bildern rühmt man heute fast allgemein nach, daß sie das Talent des Porträtisten Chardin repräsentieren: eins ist das Frauenporträt im Museum zu Montpellier, aus dem man ein Porträt der Frau Geoffrin gemacht hat; die meisten feineren Kenner jedoch, die es gesehen haben, finden auf diesem schönen Bilde nichts von der Art Chardins, keine Eigentümlichkeiten seines Pinsels, keine Spur jener deutlichen Prägung, die eine solche Malerhand, selbst wenn sie aus ihrem Genre heraus auf ein fremdes Gebiet geraten ist, überall zurückläßt. Und das Studium, das ich auf der Ausstellung von 1878 diesem Porträt gewidmet, hat mich, angesichts der Technik, die diese Wäsche und das perlgraue, goldverbrämte Kleid zeigen, fast zweifellos an einen Tocqué glauben lassen. Das andere, Chardin zugeschriebene Porträt ist das Bildnis der Frau Lenoir in der Sammlung La Caze, ein wundervolles Bild, dem der Name der Frau Lenoir, abgesehen davon, daß es an sich sehr schön ist, eine bisher fast unbestrittene Echtheit verleiht. Aber mit welchem Recht gibt man dem Bilde diesen Namen? Das ist eine absolut willkürliche Benennung. Das von Chardin gemalte Porträt der Frau Lenoir kennen wir, wenn wir es auch nicht mehr besitzen. Der danach gefertigte Stich ist nichts Seltenes, es ist der bekannte *Augenblick stiller Be-*

trachtung. Man nehme ihn zur Hand und vergleiche: es ist da nicht die geringste Ähnlichkeit vorhanden, wohlverstanden nicht nur im Gesicht, sondern auch in der ganzen Anordnung. Auf dem Porträt in der Sammlung La Caze sieht man die Frau von vorn, das Bild ist schmal und hoch und enthält kein Beiwerk. Das Porträt Chardins ist ein Breitbild, die Frau sitzt, von der Seite sichtbar, ein Ofenschirm ist hinter ihr, ein Kamin mit durchbrochener Schranke vor ihr angebracht. Beide halten allerdings ein Heft in buntem Umschlag in der Hand; aber das ist wirklich zu wenig, um die beiden Bilder zu verwechseln. Offenbar hat das Bild bei La Caze nicht das geringste mit Frau Lenoir zu tun: dieses Meisterwerk, dessen Technik übrigens der Technik Chardins durchaus entgegengesetzt ist, kann nicht jenes Porträt sein, das 1743 ausgestellt war; es gehört, wie wir zu unserem Bedauern nochmals betonen müssen, nicht Chardin.

Gestehen wir es nur ruhig ein: Chardin ist zwar ein Meister ersten Ranges im Stilleben und steht da nur hinter Rembrandt zurück, hinter dem Rembrandt, der einen geschlachteten Ochsen malt, steht mit seinen intimen häuslichen Szenen in einer Reihe mit den besten Flamen, aber er hat in seiner Malerei eine schwache Stelle, die ihm einen Platz unterhalb Metsus anweist. Er ist ungenügend in der Behandlung der Gesichter. Er ist meistens schwerfällig, wenn er Fleisch malen soll. Er unterscheidet es nicht genügend von den Stoffen und vom Beiwerk. Er gibt ihm weder seine Leichtigkeit noch seine Durchsichtigkeit; und wenn

er größere Figuren malt, wenn er ein Gesicht in seinen natürlichen Proportionen anlegen muß, so bemerkt man leicht seine Verlegenheit, das Gezwungene, das Mühsame seiner Arbeit. Zum Beweis und als Beispiel hierfür wollen wir *Die Seifenblasen* in der Sammlung Laperlier, *Die Schulvorsteherin* der Auktion Dever und den *Kreiselspieler* in der Ausstellung auf dem Boulevard des Italiens nennen. Ist nun anzunehmen, daß Chardin, als er vom verhältnismäßig großen Gesicht zum Porträt überging, mit einem Schlage gelernt hat, flott und fließend das Fleisch zu malen, das Leben und das Licht eines Gesichtes ungezwungen zu behandeln? Die Kritiker der Zeit sagen darüber so gut wie nichts. Merkwürdig, in dem lauten Gerede, das um den Namen Chardin herum ertönt, mitten im Triumph, den man seinen Stilleben, seinen kleinen, intimen Szenen bereitet, begegnen seine Porträts so geringer Aufmerksamkeit, so geringem Staunen, einer so dürftigen und zurückhaltenden Bewunderung. Die Salonberichte gleiten darüber hinweg, die Liebhaberei schlüpft daran vorbei, die Kritiker erwähnen sie kaum, und wer einen Augenblick lang bei ihnen verweilt, äußert ein Bedauern, Chardin an dieses Genre rühren zu sehen. Selbst Diderot, sein begeisterter Freund Diderot, der ihn zum ersten Maler der Zeit ausruft, der fortwährend bei all und jedem Anlaß auf ihn zurückkommt, hat nicht ein einziges Wort über seine Porträts zu sagen: er macht nicht einmal in seinen Salons die geringste Hindeutung darauf.

Muß man hier eine Kürzung am Talent Chardins vornehmen? Ist er in Wahrheit niemals der große

Porträtist gewesen, den man in ihm, dem großen Maler, mit so viel Recht hätte voraussetzen können? Man kann sich dieser Enttäuschung nicht verschließen, wenn man vor das einzige Porträt tritt, das als von ihm signiert bekannt[1]), von 1773 datiert ist und sich im Besitz Chevignards befindet. Es stellt eine Frau mit schwarzen Augen und strengen Zügen dar; sie trägt ein Batisthäubchen, ein schwarzes, grau gefüttertes Mäntelchen und hält die Hände in einem Muff aus weißem, gestreiftem Atlas. Das Häubchen, seine Weiße, das Pelzwerk, die schwarze Seide, der Muff und sein leuchtender Moiréglanz, der auf der Haut des Halses übereinandergelegte Leinenkragen verraten die Meisterhand; auch am Ohr deutet noch ein Stückchen sie an; das Gesicht jedoch ist hart; die Farben wirken abgerungen und erkünstelt. Die Farbengebung wirkt trotz dem Ziegelrot kalt, ein Bild, das an die schlechte niedersächsische Malerei erinnert.

Dürfen wir von diesem Porträt des alten Chardin, der indessen gerade in diesem Jahre seine schönsten Pastelle zeichnete, auf die Mittelmäßigkeit aller seiner Porträts schließen? Nein — denn es gibt noch ein unbekanntes Meisterwerk, das uns zwingt, unser endgültiges Urteil zurückzuhalten und unsere Ungerechtigkeit beiseite zu lassen. Es ist uns vergönnt gewesen, in der kostbaren Sammlung einer Dame, die sich zu

---

[1]) Merkwürdig — unseres Wissens gibt es nur dieses eine einzige *signierte* Porträt Chardins, von dem doch sonst kaum ein nicht signiertes Gemälde, ja kaum eine nicht signierte Studie bekannt ist. Sieht man nicht z. B. in der Sammlung La Caze eine kleine Studie zu einer Fontäne zu dem großen Bilde „La Fontaine“ mit dem vollen Namen signiert?

den echten und feinsten Kennern rechnen darf, bei der Baronin von Conantre das Bild einer alten Frau zu sehen, in dem das Talent und der Ruhm des Porträtisten zu glänzen und sich zu offenbaren scheinen[1]). Auf den ersten Blick ist jeder Zweifel, jedes Bedenken beseitigt: es liegt dieselbe unmittelbare Wärme der Arbeit darin, die uns aus dem „Rochen“ entgegenstrahlt; es ist derselbe reiche, wie durch Glühen schlackenlos gemachte Ton. Es ist jenes geheime Farbenfeuer, durch das unmittelbares Leben flutet. In diesem wunderbaren Bilde lebendiger Natur deutet ebenso wie in jenem herrlichen Stilleben das über die ganze Leinwand flutende Goldlicht auf Chardin. Welche Festigkeit, welche Größe, welche kraftvolle Ungezwungenheit in der Behandlung des Kostüms! Wie kühn und sicher ist das Häubchen auf dem Kopf gefältelt! Die Spitze kann man erkennen, es ist Alençon-Spitze! Wie zart und duftig wirkt das übereinandergelegte Fichu! Welch eine Harmonie in dem taubengrauen Kleid, von dem sich der blaue Knoten des *parfait contentement* abhebt! Und mit welchen Pinselstrichen ist der schwarze Mantel über die Schultern geworfen! Und wie echt gestalten sich die großen, lang herunterhängenden Spitzenärmel in einer reichlichen Lache von Öl und Streifen trockener Malmasse, wie deutlich tritt ihre Zeichnung, ihr stoffliches Wesen heraus! Die Fleischtöne jedoch sind das größte Wunder. Chardin übertrifft sich darin selbst. Das Email der über die Züge fließenden Farben

---

[1]) Die Baronin Conantre sagte mir, es sei signiert, ich habe aber die Signatur auf dem allerdings sehr hoch hängenden Bilde nicht erkennen können.



Jean Baptiste Siméon Chardin *Die fleißige Mutter*



hat alle Mängel der Haut. Ein wenig reines Rot, das der Maler auf die Wangen gelegt hat, verleiht ihnen das gesunde Aussehen alter Leute. Ein weißer Pinselstrich im Augenwinkel gibt dem Blick dieser Frau Richtung und Lächeln. Und auf dem ganzen Antlitz ruht ein Schimmer, wie ihn Greisengesichter öfters zeigen, wenn sie von allen Sonnenstrahlen eines heiter und klar ausklingenden Tages längere Zeit beleuchtet worden sind. Vergessen wir ja nicht die Hände, die eine Katze mit rotem, schellenbehangenem Halsband halten und streicheln, diese in einem leichten Schatten leuchtenden Hände, die mit einer ganz einzigen Deutlichkeit, mit einem wundervollen Reflex an ihren Rändern gezeichnet sind, die mit dem Rücken der Katze, mit dem Ende der Manschette, mit dem unteren Teil des Kleides in goldgelben, durchsichtigen Rembrandtschen Tönen untertauchen und sich baden[1]).

8

Chardin hatte sich mit zweiunddreißig Jahren verheiratet. Auf einem kleinen Ball in schlichter bürgerlicher Gesellschaft, wo sein Vater schon vorher eine Wahl für ihn getroffen hatte, wurde er einem jungen

---

[1]) Diese Porträtfrage bei Chardin ist tatsächlich voller Geheimnisse und unlöslicher Schwierigkeiten. So finden wir bei Camille Marcille ein nicht signiertes Frauenporträt, worauf unserer Meinung nach außer dem Kopf alles von Chardin ist; Chardin hat, wie wir glauben, dieses rote Kleid, diese grünen Handschuhe, diese Spitzenwolken, diese Streublumen, diesen schattierten Schnitt des geschlossenen Fächers gemalt; im Gesicht jedoch können wir ihn nicht wiedererkennen, und Chardin scheint zu verschwinden. Vielleicht darf man hier folgende Annahme wagen: Der Ateliergenosse, der Freund Aveds könnte wohl bisweilen ein Porträt von Aved angekleidet haben, das dann also bis zum Halse ein Chardin wäre.

Mädchen vorgestellt. Er gefiel ihr, und es gelang ihm bald, ihre Liebe zu erringen. Die beiden jungen Leute wurden einander versprochen; aber da die Eltern des jungen Mädchens verlangten, daß die Stellung des jungen Mannes erst eine gesichertere werden müßte, so wurde die Heirat noch einige Jahre hinausgeschoben; nach Verlauf dieser Zeit erwies sich die Gesundheit von Marguerite Saintar, der Braut Chardins, als erschüttert; sie siechte langsam dahin. Der Vater Chardins wollte damals das Verlöbnis auflösen; aber der Sohn hielt es mit edler Redlichkeit aufrecht und wollte weder seine Verpflichtungen versäumen noch die Neigung, die das arme junge Mädchen zu ihm gefaßt hatte, täuschen. Freundlich und liebenswürdig, wie der Nekrolog sagt, aber schwach, entkräftet, unausgesetzt kränklich, starb die arme Frau nach vierjähriger Ehe an der Schwindsucht; sie hinterließ ihrem Gatten einen Sohn.

Viel Kummer, viele Beschwerden und Sorgen gab es in dieser ersten Ehe Chardins. Die Frau war krank, die Einnahmen des Gatten blieben klein und unsicher. Die ganze Jugend verlief für den Maler ziemlich hart, ohne daß er eine große und nachhaltige Befreiung von den Mühen und Schwierigkeiten seines Lebens in einer beginnenden Berühmtheit oder gar in der Berühmtheit selbst fand. Denn seine Bilder, die von den Sammlern der Zeit so hoch geschätzt, von der Kritik, die sie für würdig erklärt, in unmittelbarer Nachbarschaft der besten flämischen Meister zu stehen, so günstig beurteilt werden, erzielen kaum Preise wie jene. Wenn sie auch auf den berühmtesten Auktionen zum Verkauf

ausgeboten werden, so erhalten sie in der Hitze des Gefechts nur recht mittelmäßige Preise. Auf der Auktion des Chevalier de la Roque im Jahre 1745 stiegen *Der Wasserbehälter* und *Die Wäscherin* nur auf vierhundertzweiundachtzig Livres. *Die Teppicharbeiterin* und ihr Gegenstück, *Der Zeichner*, wurden für hundert Livres fortgegeben; *Der Kreiselspieler* für fünfundzwanzig Livres. Diese Preise waren die Basis, auf der die Verkäufe des Malers an die Kunstliebhaber und Händler zustande kamen; man kann also ungefähr die geringen Summen berechnen, die in die Börse des Malers vor dieser Zeit flossen, als der Name Chardin noch kein Wert war, der auf den Auktionen Kurs hatte. Niemals übrigens, nicht einmal in seinen letzten Jahren, scheint Chardin aus seiner Malerei die nötigen Mittel zum Leben bezogen zu haben. Die Preise seiner Bilder bleiben fast sein ganzes Leben lang so niedrig und erbärmlich. Im Jahre 1757, zwanzig Jahre nach seiner ersten Ausstellung, stieg auf der Auktion Heinecken *Der Blinde* nur auf sechsundneunzig Livres. Im Jahre 1761 wurden auf der Auktion des Grafen de Vencé *Die Scheuerfrau* und *Der Schenkkellner* mit fünfhundertundfünfzig Livres bezahlt; im Jahre 1759 auf der Auktion La Live de Jully kamen *Die gute Erziehung* und *Das Studium des Entwurfs* auf siebenhundertundzwanzig Livres; und im Jahre 1770 wurde auf der Auktion Fortier *Das Tischgebet* für neunhundert Livres verkauft. Dabei waren dies die hohen Preise Chardins. Seine Stilleben erreichten lange nicht diese Höhe. Auf der Auktion Mollini wurde ein Kaninchen, vielleicht

jenes Kaninchen aus seinen Anfängen, das ihn so viel Mühe gekostet, das ein so langes und geduldiges Studium des Felles, der Formen, des ganzen Tierkörpers erfordert hatte, ein Kaninchen mit einer Jagdtasche und einem Pulverhorn, für fünfundzwanzig Livres einem Käufer zugeschlagen; und Wille beglückwünscht sich an einer Stelle seiner Memoiren, zwei kleine Küchengeräte darstellende Bilder für sechsunddreißig Livres gekauft zu haben.

Zu der Zeit jedoch, da Chardins Werke für diese Preise gekauft werden, genießt er schon die größte Beliebtheit in Paris und auch in Europa. Fürst Liechtenstein erwirbt vier Bilder für seine Galerie in Wien. Der Graf Tessin, ein außerordentlich verständnisvoller und feinsinniger Sammler, wird ein leidenschaftlicher Verehrer von Chardins Malerei; nach und nach führt er seiner Galerie zu Drotningholm *Das Négligé* oder *Die Morgentoilette*, *Die Freuden stiller Stunden* und *Die Haushälterin* zu und steckt auch den Prinzen von Schweden mit seiner Liebhaberei für Chardin an. Dann kommt die Zeit, wo die Kaiserin von Rußland ihm Bilder für ihre Galerie der Eremitage in Auftrag gibt. Die dadurch entstehende Konkurrenz so hoher und reicher Sammler mit den französischen Liebhabern hätte die Preise des Malers steigen lassen sollen, ihm wenigstens einige Wohlhabenheit einbringen müssen. Nichts von alledem. Die erfreuliche Mode, teuer bezahlt zu werden, hat Chardin ständig gefehlt. Übrigens hat er, wie man betonen muß, nicht das geringste getan, das zu erreichen. Jeglicher Gewinnsucht

bar, war er so bescheiden und einfach in seinen geschäftlichen Ansprüchen, daß er, einmal emporgekommen und bekannt, sich mit den ärmlichen Preisen seiner Anfänge begnügte und dabei stehen blieb, ohne daran zu denken, aus seinem bedeutender gewordenen Namen, seiner allgemeinen Anerkanntheit und dem Aufsehen, das seine Bilder im Publikum machten, Vorteil zu ziehen. Mariette spricht wohl von einem Preise von achtzehntausend Livres für ein Bild Chardins, nämlich für *Die Gouvernante*; die „Memoiren der Akademie“ jedoch, die allem Anschein nach zuverlässiger unterrichtet sind, versichern, daß sein bestbezahltes Bild ihm im Augenblick seiner größten Berühmtheit nur eintausendfünfhundert Livres einbrachte: das war „Die Serinette“ oder die „Dame, die ihre Vergnügungen variiert“; sie wurde von Menars erworben[1]).

Da er verhältnismäßig wenig schuf und sich so schlecht darauf verstand, aus seinem Talent ein ein-

[1]) Wie wenig seine Mühe und die Gewissenhaftigkeit seiner Arbeit belohnt wurden, zeigt ein Auszug aus einem Briefe des Sekretärs Berch an den Grafen Tessin (Oktober 1745), veröffentlicht in Chennevières „*Portraits inédits d'artistes français*“:

„Die Gemäldeangelegenheit stößt ein wenig auf Schwierigkeiten bei Herrn Chardin, der mir offen erklärt hat, daß er die beiden Stücke erst in einem Jahr fertig haben könne. Sein langsames Arbeiten und die Mühe die er sich gibt, dürften, wie er mir sagte, Euer Exzellenz bereits bekannt sein. Der Preis von 25 Louis in Gold für jedes Bild ist gering für ihn, der das Unglück hat, so langsam zu arbeiten: aber in Anbetracht der Güte, die Euer Exzellenz ihm stets haben zuteil werden lassen, will er das Geschäft nochmals unter diesen Bedingungen abschließen und auch dem Wunsche jenes Freundes Eurer Exzellenz nachgeben, wenn dieser etwas zulegen will, sobald das Angefangene fertig sein wird. Auf diese Weise haben Eure Exzellenz noch Zeit, endgültig zu bestimmen, ob es Ihr Wunsch ist, daß er die Arbeit in Angriff nehme. Ein Gemälde, das er begonnen hat, dürfte ihn wahrscheinlich noch zwei Monate lang beschäftigen. Niemals hat er mehr als nur eine einzige Sache in Arbeit.“

trägliches Gewerbe zu machen, so war es ein Glück für Chardin, daß er in einer zweiten Ehe mit einer siebenunddreißigjährigen Witwe[1]) Ruhe und Sicherheit des Lebens und Anteil an einem kleinen Vermögen fand, das ihm erlaubte, ganz nach seinem Gefallen zu arbeiten, an dem Tag und zu der Stunde, die seiner Stimmung und seiner Art und Weise zu malen paßten. Von dieser zweiten Frau Chardins, Françoise-Marguerite Pouget, der Witwe eines gewissen Malnoé, hat uns Cochin ein angenehm wirkendes Profil hinterlassen. Die fein geschnittenen Züge sind noch jung: das Auge ist dunkel und lebhaft, die Nase geistvoll, der Mund etwas klein, mit ernstem Ausdruck im Lächeln. Eine kokette Unbefangenheit, eine einnehmende Vernunft liegt auf diesem ganzen Gesicht, das durchaus würdig war, dem Gatten als Modell für jene Frau in den *Freuden stiller Stunden* zu dienen.

---

[1]) Marguerite-Françoise Pouget sollte Chardin überleben. Ein Brief Cochins an Descamps gibt uns folgende Details über ihr Leben nach dem Tode Chardins: „Frau Chardin wohnt jetzt Rue du Renard-Saint-Sauveur bei dem Wechselmakler Herrn Atger. Herr Dachet, ein Oheim Atgers, hatte eine Schwester von Frau Chardin geheiratet. Sie sind stets sehr befreundet gewesen. Herr Dachet ist tot. Herr Atger hat Frau Chardin angeboten, sie bei sich aufzunehmen: sie könnte bei ihm angenehm ihre Tage verbringen und würde nur für die Erhaltung ihrer Gesundheit zu sorgen haben; Frau Chardin hat angenommen und fühlt sich dort sehr wohl. Sie haben ein Landhaus, wo sie den größten Teil des Sommers zubringen, worin sie Ruhe und Frieden und herrliche frische Luft genießt, und sich ohne irgend eine Überanstrengung, so viel wie möglich, Bewegung macht. Sie hat letzten Herbst eine heftige Krankheit durchmachen müssen, aber man sieht es ihr nicht mehr an, und gegenwärtig erfreut sie sich vorzüglicher Gesundheit.“ Sie starb 1791, vierundachtzig Jahre alt, wie der Totenschein angibt, den uns Bellier de la Chavignerie freundlichst zur Verfügung gestellt hat, und wurde am 16. Mai in dem Kirchspiel Saint-Sauveur begraben.

Wie gesagt, wurde Chardin gleich bei seinem ersten Erscheinen anerkannt. Er zeigte sich, und sofort war sein Ruf begründet. Diderot brauchte nur die Bewunderung des Publikums für den Maler fortzusetzen und zu bekräftigen.

Die Kritik stellt ihn von 1738 ab in die vorderste Reihe. Der Verfasser des „Briefes an die Marquise S. P. R." gerät in Entzücken über seine Originalität, über seinen ganz eigenen Geschmack in der Art und Weise des Malens. In einem zweiten Brief, der ein Jahr darauf, 1739, erscheint, erklärt er, daß die von Chardin gemalten Sujets einzig und von einer erstaunlichen Natürlichkeit seien. Lafont de Saint-Yenne bewundert in seinen „Betrachtungen über verschiedene Ursachen der gegenwärtigen Lage der Malerei in Frankreich" das Interesse, das dieses außerordentlich neue Talent der Darstellung von Vorgängen des ganz gewöhnlichen Lebens entgegenbringt, und macht gemeinsame Sache mit dem Geschmack des Publikums, das sich auf die nach Chardin gefertigten Stiche stürzt. Ein anderer Kritiker des Jahres beglückwünscht den Maler zu der Form, in der er ganz einfache, häusliche Sujets behandelt, ohne platt oder gemein zu werden. Die „Bemerkungen über die Künste und über einige Gemälde, die im Jahre 1748 im Louvre ausgestellt waren", wiederholen dieses Lob, begrüßen in Chardin den Gründer eines marotischen Genres und erklären ihn den besten flandrischen Künstlern für ebenbürtig und für würdig, in den reichsten Sammlungen einen Platz

zu bekommen. Die „Meinungen über einige Werke der Malerei usw., gerichtet an einen Privatmann in der Provinz im Jahre 1754“, erteilen ihm das Lob, Naivitäten und Feinheiten wahrnehmen zu können, die anderen verborgen bleiben, und sich wunderbar auf das Spiel des Lichts zu verstehen. Die Kunstkritiker stellen sich unter den Schutz seines Namens: 1753 erscheint ein „Brief an Herrn Chardin über das Wesen der Malerei“. Der Dichter der „Mappe eines Literaten, Cosmopolis 1759“ ruft aus: „O Chardin! Das Auge verliert sich, vertieft sich ganz in die Schönheiten Deiner Malerei!“ Wir sind nicht mehr weit von den lyrischen Ergüssen Diderots, der ihn kaum erwähnen kann, ohne zu sagen: „Dieser große Kolorist ... dieser große Zauberer, ... er ist der Gipfel aller Technik, er ist die Natur selbst!“

Indessen beginnt ungefähr seit Mitte des Jahrhunderts eine gewisse Zurückhaltung sich in die Kritik einzuschleichen. Man glaubt, eine Schwächung seines Talentes wahrnehmen zu müssen. Man klagt über seine gesicherte äußere Lebenslage, über den bescheidenen Wohlstand, der ihm erlaubt, zu arbeiten, wann und wie es ihm gefällt, und über seine Philosophie, die die Wünsche nach Gewinn, die Lust, durch eine große Produktion viel zu verdienen, beiseite schiebt. Man klagt ihn der Undankbarkeit gegen das Publikum an, das auf jedes neue Werk von ihm so neugierig und ungeduldig wartet; man redet von seiner Trägheit, um ihn mit dem Beispiel des fruchtbaren und fleißigen Oudry anzuspornen. Die „Urteile über die haupt-



Jean Baptiste Siméon Chardin *Das Tischgebet*



sächlichsten der im Louvre ausgestellten Werke", vom 27. August 1751, sprachen, nachdem sie Chardin gelobt haben, mit leiser Ironie von einem angeblichen Gemälde, das sie als ein Werk, an dem er zur Zeit arbeitete, beschrieben: „Er malt sich selbst darauf," sagt das boshafte Blättchen, „mit einer Leinwand, die vor ihm auf einer Staffelei steht; ein kleiner Genius, der die Natur darstellt, reicht ihm die Pinsel; er nimmt sie, aber schon entführt ihm Fortuna einen Teil davon, und während er die Trägheit, die ihm mit gleichgültiger Miene zulächelt, anschaut, entgleiten auch die übrigen seinen Händen." Die Kritik enthielt auch eine gewisse Enttäuschung darüber, daß man von Chardin seit 1755 außer seinen Stilleben nur noch Wiederholungen zu sehen bekam. Sie erwartete, erhoffte immer etwas Neues, und es erschien immer wieder die alte Szene mit unbedeutenden Änderungen. Diese Wiederholungen zeitigten auf die Dauer eine gewisse Geringschätzung des Malers wegen seiner Armut an Phantasie, des Geizes seiner Schaffenslust; und von Jahr zu Jahr verschwindet Chardin immer mehr und erlischt schließlich ganz sanft im lauten Gewoge der Salons. Die Aufmerksamkeit und die Bewunderung wachen 1765 und 1767 nur für einen Augenblick auf vor seinen „Attributen der Künste und der Wissenschaften" und vor jenen Bildern, die Musikinstrumente darstellen und die ihm für Choisy in Auftrag gegeben worden waren, diesen verblüffenden Bildern, wo der rote Samt der Sackpfeifen, die blauen Bandeliere der Bratschen, die Fahnen der Trompeten, die kupfernen Kesselpauken sich ganz herrlich

zu einem rauschenden Meer von Tönen verbinden. Dann entfernt sich die Kritik von ihm, da sie nichts neues über ihn zu sagen weiß, um sich Jeaurat zuzuwenden. Selbst Diderot sollte eines schönen Tages die Lust verlieren, seinen Maler weiter zu loben und sich 1767 das Wort entschlüpfen lassen, „Chardin habe sein Ansehen verloren".

Chardin jedoch hatte noch nicht sein letztes Wort gesprochen. Als er sah, daß man seiner Malerei kein Interesse mehr entgegenbrachte und sein Maltalent sozusagen steif geworden war, legte er seine Pinsel beiseite und versuchte sich in einem anderen Verfahren, im Pastell, dessen technische Möglichkeiten und entzückende Wirkungen La Tour soeben offenbart hatte. Der siebzigjährige, abgearbeitete, kranke und schwache Greis griff zu den bunten Stiften, die seine zitternden Hände noch zehn Jahre lang halten sollten. „Das war", wie eine Broschüre der Zeit sagt, „dem Ringen jener Athleten zu vergleichen, die, nach langem, schrecklichem Kampfe schwankend geworden, alle ihre Kräfte zusammenraffen, um in der Arena enden zu können." Wohl bedeutete es ein letztes Ringen, aber auch einen letzten, höchsten Triumph des alten Malers: es ist gleichsam der Abend seines Talents angebrochen, noch einmal glüht die Wärme seiner letzten Strahlen; seine Pastelle sind das Lebewohl seines Lichts.

Man betrachte jene beiden Porträts im Louvre, wo er sich dargestellt hat[1]) als der alte Großvater

[1]) Das Porträt Chardins mit der Brille im Louvre ist von Chevillet, zwei andere Porträts von ihm, und zwar in Medaillonform, nach zwei verschiedenen Zeichnungen Cochins gestochen worden, das eine von Laurent Cars, das andere von Rousseau.

seines ganzen Lebenswerkes, ohne Gefallsucht, im bürgerlichen, bequemen und abgetragenen Schlafrock eines Siebzigers, die Nachtmütze auf dem Kopf, den Augenschirm auf der Stirn, die Brille auf der Nase, das *Mazulipatam* um den Hals: welch überraschende Wirkung liegt in diesen Bildern! Diese temperamentvolle und ungestüme Arbeit, die derb aufgedrückten Striche, die tiefen Spuren, die keck und sicher hingeworfenen Farben, die an vielen Stellen ganz dick aufgetragene Kreide, dieses Durcheinander sich stoßender und unvermischter Nuancen, diese Kühnheiten, die fast unvereinbare Töne miteinander vermählen und geradezu harte Farben auf das Papier werfen, diese Untermalungen mit dem Aussehen jener Farbengemische, die das Seziermesser unter der Haut findet, alles das vereinigt sich, sobald man ein paar Schritte zurücktritt, zu großartiger Harmonie, geht zusammen, verschmilzt miteinander, leuchtet und nimmt unter den Augen des Betrachters fleischige Gestalt an, wird unmittelbar lebendiges Fleisch, das seine Falten, seine glänzenden Stellen, seine Porösität, seinen Hautflaum hat. Die Runzeln auf den Wangen, das Blauwerden eines alten Bartes, die weißen, rosigen und zarten Stellen des Teints, jenes feuchte Schimmern, worin das Auge und der Ausdruck im Blick untertauchen, alles das bringt Chardin heraus; er erreicht die Echtheit und Illusion der Hautfarbe mit Strichen von lebhaftem Rot, reinem Blau und Goldgelb, mit absoluten Vollfarben, die eigentlich den Eindruck des Lebens übertreiben und die Schranken der Wirklich-

keit sprengen müßten. Seine Modellierung ist nicht minder bewunderungswürdig: aus seiner breiten und sozusagen sich schroff äußernden Pastelltechnik lösen sich frei und sicher die Zeichnung des ganzen Kopfes, die Flächen des Gesichts, die Linien, Halbflächen, Rundungen und blasenartigen Erhöhungen der Fettteile, die die Muskeln andeutenden Schlaglichter in ähnlicher Weise wie aus der Malmasse Rembrandts.

Und doch müssen wir in diesem Bilde noch nicht sein Meisterwerk erblicken: erst in dem Porträt seiner Frau flammt sein ganzes Feuer, die ganze Gewalt seines Schwunges, die Kraft und das Fieber seines inspirierten Vortrags auf. Niemals hat des Malers Hand mehr Kühnheit, mehr Glück, mehr Geistesblitze, kurz mehr Genie besessen, als bei der Arbeit dieses Porträts. Mit welch festen, reichen, vor Arbeitslust fast grimmig wütenden Strichen, mit welch freiem, lockerem, selbst in den größten Wagestücken ganz sicherem Stift, der nun aller Fesseln, von denen seine Schraffierungen bisher noch gehalten oder seine Schatten zusammengefügt worden waren, ledig zu sein scheint, bearbeitet er, bepflügt er, könnte man sagen, das Papier, um den Samen der Pastellkreide darin zu versenken! Wie siegreich bringt er das Gesicht der alten Marguerite Pouget in die Erscheinung, mit jener fast klösterlichen Haube, die ihren Kopf bis zu den Augenwinkeln einhüllt, und die er so oft auf seinen Figuren angebracht hat! Nichts fehlt dieser wunderbaren Studie der Greisin, kein Zug, kein Ton. Chardin bringt alle Erkennungszeichen des Greisenalters zum Ausdruck, die Blässe

vergilbten Elfenbeins auf der Stirn, den starr und kalt gewordenen Blick, aus dem jedes Lächeln verschwunden ist, die Falten und Furchen an den Augen, die zusammengeschrumpfte Welkheit der Nase, den schlaffen und eingefallenen Mund, der sich nur mehr halb schließt, den einer überwinterten Frucht ähnlichen Teint; er gibt den unmittelbaren Eindruck, fast ein Gefühl davon mit jener unnachahmlichen, unfaßbaren Art zu zeichnen, die, man weiß wirklich nicht wie, den Lebenshauch der betreffenden Person dem Porträt auf die Lippen legt, das Zittern des lebendigen Lichts auf die Zeichnung einer Physiognomie zaubert. Und wie soll man das ablauschen und in Worte fassen, womit dieser zahnlose Mund gestaltet ist, der sich fortwährend verwandelt, Falten zeigt, zusammenschrumpft, atmet, der alle unendlichen Feinheiten an Linien, Kurven und Winkeln hat? Denn es ist in Wirklichkeit ja nur mit ein paar Strichen Gelb und ein paar Schraffierungen in Blau gestaltet. Was sind der von der Haube geworfene Schatten, das auf der Schläfe durch die Wäsche gedämpfte Licht, die neben dem Auge zitternde Durchsichtigkeit? Striche in reinem Rotbraun, die von ein paar Strichen Blau gekreuzt werden. Diese weiße, absolut weiße Haube besteht aus Blau, nur aus Blau. Und die Weiße des Gesichts ist mit reinem Gelb erreicht, denn dieses helle Gesicht zeigt nicht ein Atom Weiß, auf der ganzen Antlitzfläche sind nur drei Kreidepunkte vorhanden, auf der belichteten Nasenspitze und an den beiden Augen. Alles in seinem wahren Ton zu malen, ohne jemals die wirk-

liche Farbe anzuwenden, das ist das große Kraftstück und das große Wunder, zu dem der Kolorist sich aufgeschwungen hat[1]).

Mit seinen Pastellen, die mehr Anklang beim Publikum als bei den Künstlern fanden, kehrte ein Rest von Erfolg zu Chardin zurück. Ein paar Monate vor seinem Tode im Salon von 1779 wurde der Kopf eines Lakaien (tête de *jaquet*), den er ausgestellt hatte, von der Prinzessin Victoire bemerkt; seine Echtheit gefiel ihr so außerordentlich, daß sie den Maler nach dem Preise fragen ließ, den er dafür verlange. Da der Ruhm auf Chardin nicht mehr verderblich wirken konnte, antwortete er der Prinzessin, daß er sich mit der Ehre, die sie seinem Alter erweisen wolle, schon genügend bezahlt betrachte: am nächsten Tage überbrachte Graf d'Affry im Auftrage der Prinzessin dem entzückten und aufs tiefste gerührten Maler eine goldene Dose.

10

Chardins Werk verkündet den Menschen, der er war. Man ahnt ihn und findet ihn in seiner Malerei überall. Er plaudert mit uns und eröffnet sich uns in schlichter, ungezwungener, einfacher Weise in seinen Kompositionen und Szenen, in der alltäglichen Luft und der bürgerlichen Moral seiner Bilder. Mit dem ruhigen Lichte, das sein Leben einhüllte, beleuchtet

---

[1]) Man sah bei Laperlier einen Kopf von Chardin, signiert 1771. Es ist der Kopf eines Greises mit weißen Haaren in Pastell, und zwar mit einer fast maßlosen Wucht in der Technik und höchst auffallend in der Gegenüberstellung der Farben. Herr Laperlier besaß eine kleine Radierung dieses Kopfes, die er ebenfalls Chardin zuschrieb.

er auch seine Interieurs. Seine Figuren sehen aus, als ob sie zu seiner Familie gehört hätten. Diese genügsame Bescheidenheit, deren Frieden, ehrliche Arbeit, zugemessene Freuden und stille Zufriedenheit er darstellt, ist ein Teil seines Selbst. Ohne höhere Erziehung, ohne Gymnasialbildung, gehörte er wie die kleinen Leute, die er malt, nach verschiedenen Seiten zum Volke. Man sieht ihn in engem Zusammenleben mit den braven Menschen, die ihn zur Taufe getragen haben und die ihm das letzte Geleit zum Friedhof geben werden, ohne kaum aus dem Umgang und den Kreisen seines Vaters herauszugehen, ohne sich der Hofgesellschaft und den Damen der großen Welt zu nähern. Er hält sich nur zu seinen Gevattern, zu Tischlern, Kaufleuten, ehrsamen Pariser Kleinbürgern, malt sie, ihre Frauen und ihre Kinder und keinen anderen Menschen sonst. Auf diese Weise findet man eine einfache Erklärung für jenes Porträt der Frau Lenoir, die man zur Frau des Polizeipräsidenten gemacht hatte. Dieses Bild stellte die Frau seines Freundes Lenoir dar, jenes selben Kaufmanns Lenoir, der sein Trauzeuge gewesen war und dessen Sohn er 1731 gemalt hatte, wie der Kleine sich damit belustigt, ein Kartenhaus aufzubauen. Chardin hat, ich möchte das fast verbürgen, niemals Berühmtheiten gemalt. Er wurzelt in der Gattung der Kunsthandwerker der Zeit, jener Menschen der häuslichen Tugenden, jener im Schein und in der Wärme des häuslichen Herdes schaffenden Künstler, der Le Bas und Wille. Dieses Blut verleiht ihm den Saft, den großen Zug, die derbe Sicherheit,

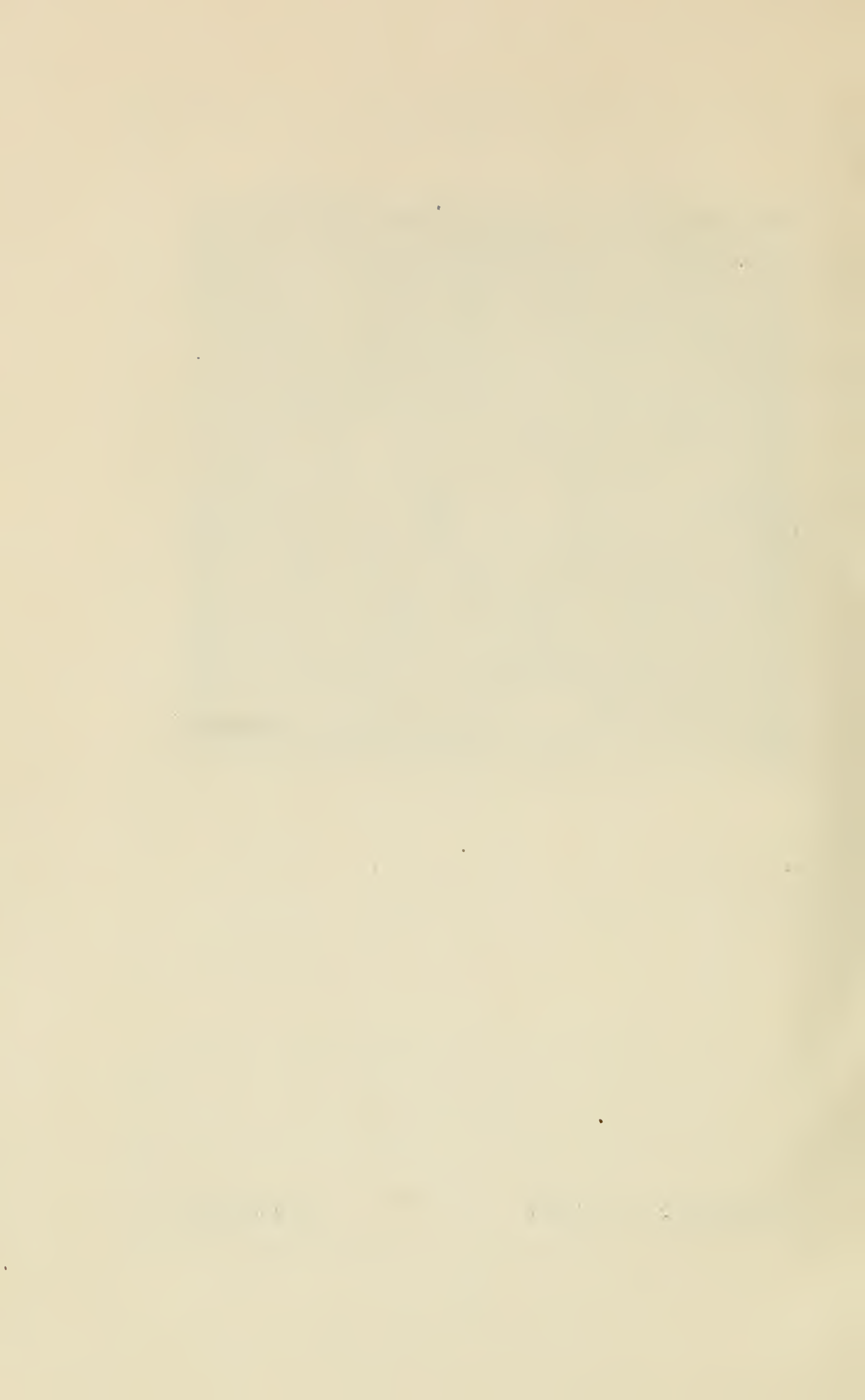
die gute Laune eines gesunden Verstandes, die praktische Philosophie, die Fülle. Welche Einfalt, welch köstliche Gutmütigkeit liegt in folgendem Zuge, der ihn mit der Lebendigkeit einer Skizze zeigt! Als er eines Tages dabei war, einen toten Hasen, den eine Katze erspäht, zu malen, besucht ihn sein Freund Le Bas. Le Bas begeistert sich beim Anblick des Hasen und äußert den Wunsch, ihn zu kaufen. Darauf sagt Chardin: „Wir werden schon einig werden; du hast eine Weste, die mir außerordentlich gefällt.“ Sofort zog Le Bas seine Weste aus und nahm das Bild mit.

Chardin ist in Wahrheit der Biedermann unter den Malern der Zeit. Auch im Erfolge bescheiden, wiederholt er, „*daß die Malerei eine Insel sei, deren Küsten er befahren habe*“. Ohne Eifersucht umgibt er sich mit Bildern und Zeichnungen seiner Zeitgenossen. Er bringt jungen Leuten väterliches Interesse entgegen und ist Anfängern gegenüber nachsichtig. Herz und Geist besitzen bei ihm die ganze Güte des echten Talentes. Haben wir den Ausdruck seiner Güte nicht ganz deutlich in seinem schönen Gespräch mit Diderot? Was man hört, ist der Kern des Menschen und das Herz des Malers:

„*Milde, milde, meine Herren. Suchen Sie unter allen Bildern hier das schlechteste heraus und bedenken Sie, daß zweitausend Unglückliche ihren Pinsel zwischen den Zähnen zerbrochen haben, aus Verzweiflung, immer nur ebenso Schlechtes zu machen. Wenn Sie Parocel, den Sie einen Anstreicher nennen und der es in der Tat auch*



Jean Baptiste Siméon Chardin *Der Guckkasten*



ist, mit Vernet vergleichen, so ist Parocel doch kein Durchschnittsmensch im Verhältnis zu der Menge jener, die die Laufbahn, in die sie mit ihm eingetreten sind, aufgegeben haben. Lemoine sagte, daß eine dreißigjährige Übung im Handwerk nötig sei, seiner Zeichnung Dauer und Halt zu verleihen, und Lemoine ist kein Dummkopf. Wenn Sie mich hören wollen, werden Sie vielleicht lernen, nachsichtig zu sein. Man drückt uns im Alter von sieben oder acht Jahren den Bleistift in die Hand. Wir fangen an, nach Vorbildern Augen, Ohren, einen Mund, eine Nase, schließlich Hände und Füße zu zeichnen. Lange haben wir mit krummem Rücken über der Mappe sitzen müssen, wenn man uns vor den Herkules oder den Torso gesetzt hat. Und Sie sind nicht Zeuge all der Tränen gewesen, die dieser Satyr, dieser Gladiator, diese Venus von Medici, dieser Antäus haben fließen lassen. Seien Sie überzeugt, daß diese Meisterwerke griechischer Künstler nicht mehr die Eifersucht der Lehrer erregen würden, wenn sie dem Unwillen der Schüler preisgegeben wären. Nachdem viele, viele Tage und so manche bei der Lampe durchwachte Nacht vor der starren und leblosen Natur verdorrt oder versauert sind, stellt man uns der lebendigen Natur gegenüber, und mit einem Schlage scheint die Arbeit aller voraufgegangenen Jahre in nichts zusammenzuschrumpfen. Man fühlte sich damals, als man zum erstenmal den Bleistift in die Hand nahm, dem Stoff gegenüber nicht hilfloser und fremder. Das Auge muß jetzt erst lernen, die Natur zu betrachten; und wie oft haben wir sie nicht gesehen und werden sie niemals sehen! Das ist die Folter unseres

Lebens. Fünf bis sechs Jahre hat man uns vor dem Modell festgehalten, bis man uns der eigenen Schaffenskraft überläßt, vorausgesetzt, daß wir sie haben. Das Talent entscheidet sich nicht in einem Augenblick. Man hat beim ersten Versuche nicht die Offenheit, sich seine Unfähigkeit einzugestehen. Wieviele Proben, bald gelungene, bald mißlungene, mußten geleistet werden! Wertvolle Jahre müssen verstreichen, ehe der Tag des Ekels, der Mattigkeit und des Verdrusses herankommt. Der Schüler ist neunzehn bis zwanzig Jahre alt, wenn er, entfällt wirklich die Palette seinen Händen, ohne Beruf, ohne Hilfsquellen, ohne sittlichen Halt dasteht; denn unaufhörlich die nackte Natur vor Augen haben und dabei jung und weise zu sein, ist einfach unmöglich. Was soll er machen? Was soll aus ihm werden? Er muß sich irgendeinem jener subalternen Berufe, deren Tür dem Elend offen steht, in die Arme werfen oder Hungers sterben. Man greift zum ersten; und mit Ausnahme von etwa zwanzig der jungen Leute, die alle zwei Jahre hierher kommen, sich sozusagen den wilden Tieren zu stellen, tragen die übrigen Unkundigen und vielleicht weniger Unglücklichen in einem Fechtsaal den Brustharnisch, oder in einem Regiment die Muskete über der Schulter, oder einen Theaterkittel auf den Vorstadtbühnen. Was ich Ihnen hier erzähle, ist die Geschichte eines Belcourt, eines Lekain und eines Brizard, die aus Verzweiflung schlechte Komödianten geworden sind, um nicht mittelmäßige Maler zu sein.“

Nun erzählte er lächelnd, daß einer seiner Fachgenossen, dessen Sohn Tambour in einem Regiment

war, auf eine Frage geantwortet habe, der Junge hätte die Malerei der Musik wegen im Stich gelassen; dann fügte er mit ernsterem Tone hinzu:

„Jedoch nicht alle Väter dieser unfähigen und verirrten Kinder nehmen die Sache so leicht. Was Sie sehen, sind die Arbeitsfrüchte jener Wenigen, die mit mehr oder minderem Erfolg gekämpft haben. Wer nicht die Schwierigkeiten in der Kunst gefühlt hat, wird nichts Wertvolles fertigbringen; wer sie, wie mein Sohn, zu sehr gefühlt hat, bringt gar nichts fertig, und glauben Sie mir, daß die meisten hohen Stellungen in der Gesellschaft leer wären, wenn man zu ihnen nur nach einem Examen gelangen könnte, das so schwer wäre wie das, das wir bestehen müssen.... Adieu, meine Herren, ich kann Ihnen nur nochmals zurufen: Milde, milde!“

Man sieht ihn förmlich, während er das sagt, mit seinem großen vierschrötigen, Können und Güte verratenden Kopf und dem feinen Lächeln, das seine Porträts im Museum zeigen. Oder vielmehr, ich sehe ihn in jener Skizze des La Tour, die sich im Besitz von Marcille befindet, wo der Plauderer mitten im Sprechen festgehalten zu sein scheint, mit seinem geneigten Gesicht, den etwas verschleierten Augen, mit einem Ausdruck bäurischer Schalkheit und mit jener Nase und jener Lippe, von denen Diderot spricht.

11

Das Alter kam und brachte Chardin mancherlei Kummer und Gebrechen. Schon jahrelang litt er an einem Stein, der, ohne anzuwachsen, stückweise ab-

ging. Kummer gesellte sich zu seinem Leiden. Den Schmerz über den Tod seines einzigen Sohnes[1]), dem er seinen Namen und sein Talent zu hinterlassen gewünscht hatte, konnte er nicht überwinden: immer wieder mußte er dieses Toten gedenken, und die Erinnerung wurde mit den ernsteren und abgeklärteren Jahren noch lebhafter. Dann verbarg Chardin unter seiner gedrungenen und etwas massiven äußeren Hülle, hinter seiner derben, materiellen Miene eine große Empfindlichkeit, ein zartes Temperament, das gar zu leicht geneigt war, sich von Unarten, Beleidigungen und Ungerechtigkeiten verletzen zu lassen. Einerseits durch die Gleichgültigkeit der Kritik verletzt, durch jene Strenge des Urteils, deren Echo man bei Mariette wiederfinden kann, verdankte er anderseits tausend Widerwärtigkeiten, Klatschereien und Scherereien seiner Freundschaft für Cochin, dem Eifer, den er aufwendete, um ihn zu verteidigen, ihn auf dem langen Wege, den seine Kunstrichtung sich erkämpfte, zu unterstützen. Alle diese Verdrießlichkeiten vergifteten die letzten Jahre eines Lebens, dem doch ein gutes

---

[1]) Dieser Sohn soll, wie manche sagen, in Venedig ertrunken sein; er ist aber wohl, wie andere behaupten und was auch wahrscheinlicher klingt, kurz nach seiner Rückkehr aus Italien in Frankreich gestorben; 1754 errang er sich mit der Behandlung des Sujets „*Asmonéen Mathathias, père des Machabées*“ den Großen Preis von Rom. Das Museum zu Nantes besitzt von ihm ein italienisches Sujet; aber er scheint die Komposition großen Stils sehr bald aufgegeben zu haben, um der Schüler seines Vaters zu werden. Im Jahre 1779, nach seinem Tode, zeigte die zwanglose Ausstellung der Blancherie ein Basrelief von ihm. Laperlier besaß ein Bild von ihm. das in der Art der Anordnung völlig der seines Vaters glich. Man sieht den Kopf des „*Merkur*“ von Pigalle in Gipsabguß inmitten einer Menge von Papierrollen, Büchern, Futteralen, mathematischen Instrumenten und allerhand Requisiten der Künste und der Wissenschaften.

Auskommen, die Pflege einer treuen, gütigen Frau, eine so geschlossene und verdienstvolle Laufbahn ein neues, stilles Glück hätten verschaffen müssen. Schließlich fielen noch andere Krankheiten über den schon lange leidenden Chardin her. Seine Beine schwollen an, die Wassersucht ergriff Lunge und Herz. Am 6. Dezember 1779 schrieb Doyen an einen der intimsten Freunde Chardins, an Desfriches: „Ich bin von Frau Chardin beauftragt, Sie um Entschuldigung zu bitten, daß ihr nicht die Ehre hat zuteil werden können, Ihnen zu danken und Mitteilungen zu machen über den leider höchst schmerzlichen und traurigen Zustand des Kranken. Herr Chardin hat die Sterbesakramente empfangen; er fühlt sich so schwach und hinfällig, daß sein Zustand die größten Besorgnisse einflößt; er ist noch bei vollem Verstande; die Anschwellungen der Beine sind an verschiedenen Stellen aufgebrochen, man weiß nicht, was daraus werden wird." An demselben Tage, da Doyen diesen Brief schrieb, starb Chardin.

12

Die Malerei Chardins, ihre Neuheit, ihre Ursprünglichkeit, ihre Persönlichkeit beschäftigten die Zeitgenossen lebhaft. Ihr Interesse stieg aufs höchste vor diesen ganz einzigen Werken, vor dieser unerklärlichen Darstellung der Natur, vor diesem Wunder künstlerischer Nachahmung. Sie nahmen eifrigen Anteil an einem Wettstreit zwischen Oudry und Chardin, als beide dasselbe Basrelief malten und auch beide einen täuschend wahren Eindruck hervorriefen mit der Ver-

tretung ganz entgegengesetzter Gesichtspunkte, die wie die beiden letzten Enden der Kunst berühren mußten: Oudry durch die naheliegende, platte und gewöhnliche Geschicklichkeit der optischen Täuschung, Chardin durch seine geistvolle, geniale Technik. Sie zerbrachen sich den Kopf und versuchten Erkundigungen einzuziehen über die Herstellung und das Reiben seiner Farben, über die Vorschriften, nach denen er sie mischte, kurz über seine *Malerküche.* Sie fragten sich nach den Mitteln, die der Kolorist anwandte, nach den Fundamenten seines Talentes. Sie klagten darüber, daß sie niemand kannten, der ihn hatte malen sehen. Sie griffen die Legende auf, daß Chardin sich öfters seines Daumens als seines Pinsels zum Malen bediene. Es erschien ihnen unmöglich, daß dieser Mensch malen sollte, wie er malte, nämlich mit den gewöhnlichen, stofflichen Mitteln aller Maler.

Und doch war dem so. Chardins Talent hatte nichts mit irgend welchen albernen Zubereitungskunststückchen oder irgend welchen maltechnischen Taschenspielereien zu tun, obwohl die Leute ihn für eine Art Hexenmeister hielten. Das Geheimnis seiner Malerei steckte weder in den mit dem Daumen aufgetragenen Farben noch in einem eigenen Hilfsmittel, das den Halbschatten eine gewisse Durchsichtigkeit zu verleihen vermochte: Belle blieb, als er dieses Hilfsmittel[1])

[1]) Folgendes Rezept schickte Cochin dem Sohne Belle: „Farbenmischung zur Erzielung einheitlicher Harmonie auf einem Gemälde; Chardin hat mit vorzüglichem Erfolge Gebrauch davon gemacht: Lackfirnis, kölnische Erde, Ultramarin, Schüttgelb.

Wenn das Bild fertig ist, behandelt man es schließlich zur Erzielung der Gesamtharmonie mit dieser Mischung. Ich habe von Chardin gehört,

bekam, der Maler, der er war, bevor er es hatte. Was Chardin dadurch verbergen wollte, daß er niemand an seine Staffelei herantreten ließ, wenn er malte, waren keine geheimnisvollen Prozeduren, sondern einfach das Stammeln, das mühevolle Ringen und die schmerzliche Geburt seiner Werke. Wir dürfen nicht glauben, daß Chardin malte, wie die „Biographie universelle" berichtet, die uns den Maler damit beschäftigt zeigt, den Rochen zu verspeisen, den er am Tage vorher gemalt hatte: eine Malerei, wie die Chardins, wird nicht aus dem Ärmel geschüttelt. Chardin hat nach einer sechzigjährigen Arbeit ohne nennenswerte Ablenkung nur eine kleine Anzahl von Bildern hinterlassen. Er erfand, produzierte, vollendete langsam. Wenn man einen Blick auf seine Bilder wirft, die am wenigsten ein ängstliches und öfteres Überarbeiten verraten, so ahnt man manchen unruhigen und mühevollen, von Kämpfen mit dem Modell und der Natur ausgefüllten Vormittag, wo der Maler fortwährend verbesserte, übermalte, nicht vom Fleck kam, mit angespanntem Geist und angestrengten Augen dasaß, die stockende Hand mit dem Verschmelzen und Auflegen der Farben abmühte, bis ein Augenblick der Erleuchtung, die rich-

daß er mit diesen auf die mannigfachste Weise sorgfältig modifizierten Tönen alle Schatten, gleichviel von welcher Farbe, behandelt hätte. Sicherlich ist er derjenige Maler seines Jahrhunderts, der sich am besten auf die Erzielung einer zauberhaften Harmonie des Gemäldes verstanden hat." (Archives de l'art français, Band II.) Chardin beschäftigte sich überhaupt viel mit der Chemie seiner Kunst. Benjamin Fillon hat in den Lettres écrites de la Vendée 1861 ein Zeugnis Chardins mitgeteilt, das zugunsten des braunroten Ockers der Farbenfabrik La Véri im Bas Poitou lautete; diese Fabrik versuchte 1771 mit den italienischen Erden um den Vorrang zu kämpfen.

tige Minute, ein Blitz kam: dann, von dem Moment ab, wo es plötzlich hell in ihm wurde, gelang ihm das Bild oft auf einer schon zwei- oder dreimal verpfuschten Anlage. Man muß ferner berücksichtigen, daß Chardin sich keines Entwurfes, keiner Zeichnung auf Papier bedienen wollte; er legte sein Bild nach der Natur an und arbeitete es vom Skizzieren mit Kohle auf der Leinwand bis zum letzten Pinselstrich auch nach der Natur aus. „Er gestand auch offen zu,“ sagt Mariette, „daß ihn die Arbeit unendliche Mühe kostete.“

Wissen und Gewissen — darin ruht Chardins ganzes Geheimnis, Chardins ganzes Talent, seine ganze Arbeit und Entwicklung. Seine wunderbare Technik stützt sich auf die tiefsten theoretischen Kenntnisse, die ein Resultat langer und einsamer Betrachtungen sind. Sein malerisches Können entspringt jenem Sehenkönnen, aus dem Diderot den besten und zuverlässigsten Teil seiner künstlerischen Bildung schöpfen sollte. Und dieses Sehenkönnen entspricht jenem staunenswerten Sinn, der ihn, nachdem er nur einen Blick auf ein Bild geworfen hat, mit einem Wort die dem Gemälde fehlende Harmonie und das, was man hineinlegen müßte, um den nicht vorhandenen Einklang zu erreichen, bezeichnen läßt. Kurz es steckt ein großer Theoretiker hinter dem großen Techniker. Daher seine ganz einzige Malart. Was bedeutete ihm der alberne Eselsführer der Maler-Koloristen der Zeit, die Regenbogentheorie, die auf einer Leinwand die konventionellen Farben des Lichtes einordnete und zerlegte? Bei ihm herrscht weder eine tote Regel,



Jean Baptiste Siméon Chardin *Bewegungsstudie*



noch eine Konvention: vor ihm hat das Vorurteil der zusammenstimmenden oder widerstrebenden Farben keine Geltung. Er wagt, wie die Natur selbst, die entgegengesetzten Farben. Ohne sie zu mischen, ohne sie miteinander zu verschmelzen: er setzt sie nebeneinander und stellt sie dadurch mit kühner Wirkung einander gegenüber, „so daß sein Werk ein wenig der Mosaik oder eingelegter Arbeit gleicht, wie jene Stickerei, die man *point carré* nennt. Aber wenn er auch seine Farben nicht mischt, so bindet, verknüpft, mildert, streichelt er sie mit einer wohl abgewogenen Erzielung von Reflexen, die bei aller seinen aufgesetzten Tönen gewährten Freiheit jedes Ding in den Ton und das Licht des ihm benachbarten einzuhüllen scheint. Auf einen gleichviel mit welcher Farbe gemalten Gegenstand wirft er immer einen Ton und lebendigen Schimmer der umliegenden Gegenstände. Sieht man genau hin, so entdeckt man Rot in jenem Glase Wasser, Rot in jener blauen Schürze, Blau in dieser weißen Wäsche. Aus diesen zweckmäßigen Verteilungen und Verbindungen, aus diesen ununterbrochen zurückstrahlenden Wirkungen erhebt sich auf die Entfernung die Harmonie alles dessen, was er malt, nicht die dürftige, aus einer Verschmelzung der Töne beschränkt hergeleitete Harmonie, sondern jene große Harmonie des allumfassenden Einklangs, die nur aus der Hand der Meister fließt.

NOTIZEN

Unter den Auktionskatalogen des achtzehnten Jahrhunderts befindet sich das „Verzeichnis der hauptsächlichsten Gegenstände an Gemälden, Zeichnungen und Stichen des verstorbenen Hofmalers, Herrn Chardin, deren Verkauf am Montag, dem 6. März 1780, und an den folgenden Tagen nachmittags im Hotel d'Aligre, Rue Saint-Honoré stattfinden wird. Joullain, Taxator, MDCCLXXX". Eine handschriftliche, am Kopf des auf der National-Bibliothek befindlichen Exemplars wahrscheinlich schnell niedergeschriebene Notiz, zweifellos von der Hand Joullains, sagt: *Die Herrn Chardin gehörenden Gegenstände haben nicht mehr als 487 Livres erzielt.* Die unter Chardins Namen gemachte Versteigerung war also eine zusammengewürfelte Auktion, deren meiste Nummern nicht dem Maler gehörten.

Chardin bediente sich keines Entwurfes, keiner Zeichnung *auf Papier*, wie uns Mariette in seinem *Abecedario* berichtet, er legte sein Bild nach der Natur an und arbeitete es vom Skizzieren mit Kohle auf der Leinwand bis zum letzten Pinselstrich auch nach der Natur aus. Diese kleine Bemerkung, die uns Mariette gibt, ist von großer Wichtigkeit für die Geschichte der Zeichnungen Chardins. Sie erklärt die ganz einzige Seltenheit durchaus authentischer Zeichnungen des Meisters und deutet das Wenige an, was diese Zeichnungen enthalten müssen: eine im Fluge hingeworfene

Skizze, ein undeutlicher, kaum näher fixierter „Gedanke“, wie man damals sagte, die im Fluge erhaschte Bewegung, die eilig und mit großen Strichen festgehaltene Stellung einer Frau, der mit wenigen Kreidestrichen hingeworfene Umriß einer Szene, die er im Gedächtnis festhalten wollte, mehr darf man von seinen Zeichnungen nicht verlangen. Wenn Chardin gezeichnet hat, so hat er zeichnen müssen, und er hat gezeichnet. Die Kataloge des achtzehnten Jahrhunderts beglaubigen das. Es wird auf der Auktion d'Argenville unter Nr. 482 eine Frau in aufrechter Stellung mit einem Korb am Arm als eine mit Weiß erhöhte Bleistift- oder Kohlezeichnung von Chardin erwähnt, und weiter sind mehrere Kompositionen von ihm unter Nr. 483 eingetragen. Es existieren also Studien von ihm; aber man würde auf allen Auktionen der Zeit vergeblich die Spur einer einzigen ausführlich angelegten oder beendeten Zeichnung, der Zeichnung einer abgerundeten Szene gesucht haben. Das Publikum jener Jahre hat sich nicht viel um die Bemerkung Mariettes gekümmert, und die Käufer haben sich auf die abgeschlossensten, glattesten, ausgetüfteltsten Zeichnungen gestürzt, auf jene Blätter, die der sorgsamen Art eines Boissieu sehr nahekommen. Ich nenne als Beispiel die Rötelzeichnung der Auktion Norblin im Jahre 1855, die eine „sitzende und zeichnende Frau“ darstellt. Trotz der alten Handschrift, die Chardins Namen auf das Blatt geschrieben und es mit 1774 datiert hat, habe ich, was gleich hier gesagt sei, auch nur mittelmäßiges Vertrauen zu dem Porträt jenes

„jungen Menschen mit Dreimaster“, den His de la Salle besaß. Diese Zeichnung erscheint mir viel zu kleinlich für den Mann, der bald darauf mit seinen Pastellstiften die ungestümen Porträts des Louvre hinwerfen sollte. Dasselbe möchte ich von dem „Kücheninterieur“ mit den steifen Strichen in Weiß sagen, die nichts von der feineren Behandlung einer aus Meisterhand hervorgegangenen Kreidestudie haben. Es gibt wohl auf einer Auktion vom 19. November 1783, einer anonymen, ziemlich bedeutungslosen Auktion, eine Kücheninterieurzeichnung, aber mit Figuren in Federtechnik, und diese Zeichnung ist nicht die aus der Sammlung His de la Salle. Übrigens sind viele Kunstliebhaber und Sammler, oft die feinsten und besten Kenner, von einer gewissen Pastellmalerei getäuscht worden, die den Blättern eine *chardineske* Farbe zu geben vermochte.

Nun möchte ich noch die kuriose Geschichte eines jener Chardins erzählen, die von allen für echt gehalten werden und deren Unechtheit ich bewiesen habe. Es ist schon eine Reihe von Jahren her. Herr Reiset legte mir, als er mir einmal seine herrlichen Watteaus zeigte, eine kleine Szene in Pastell vor, die ein junges Mädchen darstellte, das einem Schulbuben Leseunterricht erteilt. „Nun, wie finden Sie diesen Chardin?“ fragte er. „Chardin, was? Chardin sagen Sie? Ich halte das nicht für einen Chardin.“ — „O, nicht möglich . . . . Ingres hat nicht einen Augenblick daran gezweifelt.“ — „Ingres mag ein sehr großer Maler sein, aber er hat die Zeichnungen der französischen Schule

wohl weniger studiert als ich . . . . soll ich Ihnen offen meine Meinung sagen, Sie warten sicher darauf; nun also, ich bin erstaunt, mich mit Ingres in Meinungsverschiedenheit zu befinden . . . . Diese Zeichnung hat absolut nichts von der Hand eines großen Meisters. Das ist die niedliche Mache eines ganz kleinen Zeichners, etwa eines Lithographen.“ Wir verabschiedeten uns, der Besitzer des Chardins ein wenig nervös und ich von jenem dummen, den Sammlern eigenen Starrsinn befallen und ganz versessen darauf, zu beweisen, daß ich gegen Ingres recht hatte. Ich sah Reiset einige Zeit später wieder, und da er mich fragt, ob ich immer noch glaube, daß seine Zeichnung nicht von Chardin sei, antworte ich auf der Stelle: „Gewiß, und um so mehr, als ich in einem Katalog des achtzehnten Jahrhunderts, dessen Name mir entfallen ist, unter der Zuschreibung an Aubert zwei Pastellzeichnungen mit dem Titel: *la Double Education* gefunden habe, und jetzt erinnere ich mich, einen jungen Menschen, der einem kleinen Mädchen Unterricht im Lesen erteilt, in einer der Ihrigen aufs Haar ähnlichen Mache in der Sammlung der Baronin Conantre gesehen zu haben, die diese Zeichnung gleichfalls für einen Chardin hält. — Alles das, glauben Sie mir, sind Phantasiegebilde, eitle Wünsche, Hypothesen.“ Sechs bis zehn Monate vergingen. Da, eines Tages begleitete mich mein Bruder, als ich bei Delâtre in der Rue Saint-Jacques eine Radierung abziehen lassen wollte, und plötzlich bemerkte ich in dem Schaufenster eines Glasers die Reiset gehörende Zeichnung als Stich von Fräulein

Papavoine mit der Unterschrift: *Aubert* am unteren Rande. Ich besaß die Roheit, sie ihm schleunigst nach dem Louvre zu bringen. Und so kam es, daß diese Zeichnung, die in dem schon gedruckten Katalog von Reiset den Namen Chardin trägt, jüngst mit den übrigen Zeichnungen des Herzogs von Aumale unter dem Titel: „Die Lektüre" von Aubert ausgestellt wurde.

Es gibt jedoch drei echte Maßstäbe für Chardins Zeichenkunst. Das erste Blatt zeigt einen jungen Menschen mit Dreimaster in dem Anzug, den wir von den *Kartenkunststücken* kennen; er hält eine Kugel oder sonst irgend etwas Rundes in der Hand. Es ist die einzige Zeichnung Chardins, die ich mit seinem Namen *Chardin* von seiner Hand unterzeichnet kenne. Sie ist von 1760 datiert. Es ist eine Bewegungsstudie in Rötel mit verwischten, glatten und matten Stellen, die mit dem über die rote Kreide hinfahrenden und sie verreibenden Daumen gemacht zu sein scheinen.

Ein zweites Blatt in Rötel auf braunem Papier stellt in flüchtigen, die Figuren kaum fassenden Umrissen und in einer Zeichnung, die eine gewisse Verwandtschaft mit Hogarth hat, einen Menschen dar, der einer Schar Gassenjungen die Laterna magica zeigt. Der „Kuriositätenmacher", wie das achtzehnte Jahrhundert sich ausdrückte. Diese Zeichnung hat eine recht eigenartige und merkwürdige Bestätigung: auf einer Ecke befindet sich in der Handschrift Chardins eine Einladung, am nächsten Tage einen Kapaun *au Plat-d'Etain* mitzuverspeisen. Diese Zeichnung war

in den Katalog einer Auktion am Ende des achtzehnten Jahrhunderts unter dem Titel: *Die Kuriosität* eingetragen.

Das dritte Blatt, das auf der Rückseite in einer Handschrift der Zeit den Namen Chardins trug, ist die erste Skizze zu der „alten Frau, die eine Katze auf den Knien hält", eine wie in einem Zuge hingeworfene Kreidezeichnung zu dem schönen Porträt in Öl, das die Baronin Conantre besitzt[1]).

Schließlich wollen wir noch das einzige von Chardin bekannte Billett wiedergeben, das J. Dumesnil aus „l'Histoire des plus célèbres Amateurs français" mitgeteilt hat.

---

[1]) Zum Schluß wollen wir noch einige Zeichnungen nennen, die unter Chardins Namen die Auktionen der letzten Jahre durchlaufen haben oder zum Bestande der öffentlichen Sammlungen gehören und die größte Wahrscheinlichkeit der Echtheit für sich haben. Auf der Auktion des Barons de Vize 1855 wurde eine sehr große Foliozeichnung mit farbigen Stiften versteigert; sie stellte Servandoni und seine Familie dar und war signiert: A son ami *J. B. S., Chardin* 1745. Trotz der Unterschrift jener Zeit kommt mir der glatte und fließende, etwas unpersönliche akademische Strich dieser Zeichnung durchaus verdächtig vor. Eine Zeichnung auf der Auktion von Herrn Villot trug eine erst hinterher zugefügte Signatur Chardins; die Darstellung eines männlichen Modells, das, vor den Schülern der Malklasse hingestreckt, eine Pose festhält, unbestreitbar eine Zeichnung Cochins. Auf einer Auktion von Vignères, am 10. Dezember 1866, erschienen zwei mit Weiß aufgehöhte Kreide- oder Bleistiftzeichnungen, die für zwei Studien zu *l'Étude du Dessein* ausgegeben wurden; es sind ganz einfach zwei Originalzeichnungen zu jener gestochenen Folge, die sechs Schüler, einen Karton auf den Knien und mit Zeichnen beschäftigt, darstellt; diese Folge ist ohne Namen. Endlich hat Herr Charles Ephrussi zwei mit dreierlei Stiften ausgeführte Zeichnungen gesehen; die eine stellt eine lesende Frau mit einem zu ihren Füßen liegenden Kinde dar; die andere eine Frau, die schreibt, während ein Kind zu ihren Füßen spielt. Diese beiden Chardin zugeschriebenen Kompositionen, die mich unheimlich stark an die kleine Szene Auberts erinnern, tragen folgende Signatur: *Pour Madame de Pompadour, Chardin*.

Mein Herr,

Ich habe soeben der Post nach Orléans frankiert eine Kiste zustellen lassen, die die gewünschten vierzehn Abzüge enthält, für die ich den Betrag empfangen habe. Die vier Radierungen und die vier zweiten Abzüge sind die acht ersten, die ausgewählt wurden. Ich hoffe, daß Sie damit ebenso zufrieden sein werden, wie es mir Genugtuung gewährt, Sie meiner aufrichtigen Freundschaft zu versichern, womit ich die Ehre habe, mein Herr, Ihr ganz ergebener und ganz gehorsamer Diener zu sein.

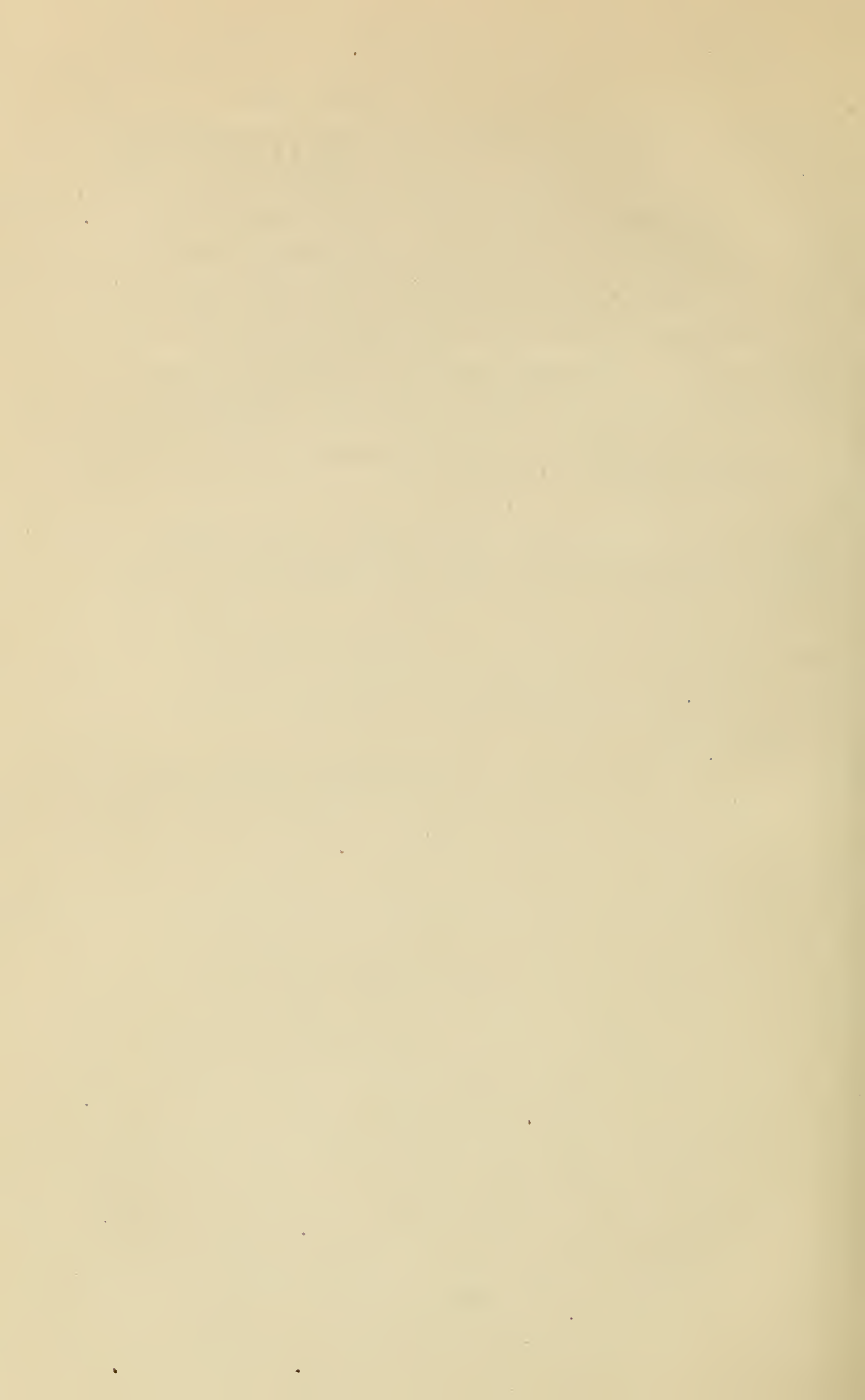
CHARDIN.

Meine Gattin und ich haben die Ehre, Madame und ihrer liebenswürdigen Familie unsere ergebensten Grüße zu senden.

Porto für die Kiste	1 Fr. 50
Verpackung sowie Wachsleinwand . .	5 Fr. —
	6 Fr. 50

9 Fr. durch Anweisung.

BOUCHER



1

Boucher gehört zu jenen Menschen, die für den Geschmack eines Jahrhunderts maßgebend sind, die ihn ausdrücken, personifizieren und leibhaft verkörpern. Der französische Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts hat sich in ihm mit der ganzen Eigentümlichkeit seines Charakters offenbart: Boucher wird schlechtweg nicht nur sein Maler, sondern auch sein Zeuge, sein Repräsentant, sein Typus sein und bleiben.

Weder das große Jahrhundert noch der große König hatten die Wahrheit in der Kunst geliebt. Die von Versailles ausgehenden Förderungen und der Beifall der öffentlichen Meinung hatten die schöpferischen Bestrebungen in der Literatur, Malerei, Skulptur und Architektur, das Feuer des Geistes und der Talente, einer verlogenen Größe und einer konventionellen Noblesse in die Arme getrieben, die das Schöne auf die steife und feierliche Förmlichkeit und Regel der Etikette beschränkten. Ein verstiegener Ton von Übertreibung, Pomp und hohler Würde hatte Frankreichs Geist verblendet; und taub gegen die Stimme eines Shakespeare, blind für die Bilder eines Teniers hatte die französische Gesellschaft in einer unwahren Majestät ein höchstes ästhetisches Gesetz, ein absolutes Ideal zu finden geglaubt.

Als dem Jahrhundert Ludwigs XIV. das Ludwigs XV. folgt, als das galante Frankreich aus dem

prunkliebenden Frankreich hervortritt, und in der Atmosphäre des irdischern Königtums die Menschen und die Dinge kleiner werden, bleibt das Ideal der Kunst ein unechtes und konventionelles; vom Sockel der unnahbaren Majestät jedoch steigt dieses Ideal zum lauten Treiben der Freude und des Vergnügens herab. Überall sprießt eine Verfeinerung der Eleganz, ein parfümiertes Zartgefühl in jeder Art von Lust hervor, das, was die Zeit „die Quintessenz des Liebenswürdigen, das Kolorit des Reizvollen und Anmutigen, den höchsten Schmuck der Feste und der Liebesfreuden" nennt. Das Theater, das Buch, das Gemälde, die Statue, das Haus, das Zimmer, nichts bleibt von der Sucht nach Putz, von der Koketterie, von der Anmut und Artigkeit einer bestrickenden Dekadenz verschont. Das *Hübsche* ist in diesen Zeiten leichtfüßiger Geschichte Frankreichs Kennzeichen und Reiz. Das Hübsche ist das Wesen und die Formel seines Genius. Das Hübsche ist der Ton seiner Sitten. Das Hübsche ist die Schule seiner Moden. Das Hübsche ist die Seele der Zeit und ist der Genius Bouchers.

2

Boucher wurzelt in Paris. Er wurde zu Paris geboren, nicht im Jahre 1704, wie die zeitgenössischen Biographen gemeldet und wie die Biographen unseres Jahrhunderts ihnen nacherzählt haben, sondern am 29. September 1703. Eine Notiz der Sammlung handschriftlicher *Chansons* von Maurepas gibt ihm einen Samenhändler zum Vater. Die besser unterrichtete

Galerie Françoise von Restout läßt Boucher von einem ziemlich unbekannten Maler abstammen, der, nachdem er ihn in den Anfangsgründen der Malerei unterrichtet hatte, sehr schnell erkannte, daß sein Schüler einen fähigeren Lehrer verdiente und ihn zu dem damals berühmten Lemoine schickte.

Und bald prophezeite der über eine „Verurteilung Susannas", die der siebzehnjährige Jüngling gemalt hatte, ganz erstaunte Lemoine seinem Schüler eine große Zukunft.

Lemoine, der wunderbare Deckengestalter, der den ganzen Olymp in Bewegung setzte, der Wolkengebilde auf Wolkengebilde und Apotheose auf Apotheose zusammenbraute, der die Göttinnen des Parmesen am Himmel von Versailles fliegen ließ, war ein großer Maler, einer jener Meister, die wohl nur in einer ernsteren Zeit hätten geboren werden müssen, um einen solideren Ruhm, eine gediegenere Berühmtheit, eine dauerhafte und achtenswerte Unsterblichkeit zu besitzen. Die Berechtigung dieses Zeugnisses wird man gewiß anerkennen, wenn man sich seines Bildes „Herkules und Omphale" erinnert.

Auf einem kräftigen und tiefen Azur, auf einem Himmel von orientalischer Bläue, unter einem Brokatbaldachin, der sich um Zweige windet, sieht man das in Licht gebadete, von Schatten umschmeichelte Paar. Die aufrecht stehende, ein Bein über das andere kreuzende, schimmernd weiße Omphale läßt über den Vorsprung ihrer Hüfte die furchtbare Keule des entwaffneten Gottes weggleiten. Und siegreich, das Fell

des nemeischen Löwen an der Seite, wendet sie ihren Blick und ihr Lächeln dem Gotte zu, über den sie sich neigt und dem sie die Spindel in die rechte Hand drückt. Der Gott, dessen Hände zögern, das Dargebotene zu fassen, versucht Omphale in die Augen zu schauen. Neben Herkules lacht ein kleiner und wie alleAmoretten Lemoines langer, schmalhüftiger Amor dem Beschauer ins Gesicht. Der Körper der Omphale ist ein Wunderwerk: das leuchtend Göttliche der Haut, ihr zarter Ton, ihr Seidenglanz, die auf dem kernigen Fleisch lagernde Weiße, kurz alles was es an Weichheit, Feinheit und Lieblichkeit in der Glorie eines nackten Frauenkörpers gibt, den das Licht modelliert, ist in diesem köstlichen Akte bewunderungswürdig ausgedrückt. Eine Jugendfrische weiblicher Göttlichkeit mischt sich entzückend mit blühender Reife in der Zeichnung dieser länglichen und zugleich rundlichen Formen, dieses jungfräulichen, knospenden Busens, dieser schon stolzen Hüften. Durch eine bei Poussin sehr beliebte Gegenüberstellung läßt der rötlich leuchtende und gebräunte Körper des Halbgottes diesen weißen Körper noch schärfer hervortreten, der kaum merklich in die Schatten eines zarten Perlmutterblau gehüllt und nur an den Brüsten, an den Ellbogen und Knien ganz leicht in rosenrote Tinten getaucht ist.

Der Maler dieser Bilder sollte Bouchers Lehrer werden; er wurde sein auserwählter, verhängnisvoller erster Führer; und diese von den großen italienischen Schulen abstammende Malerei, die an Correggio, Veronese und Baroccio zugleich erinnerte, vor der bloßen

Nachahmung und dem Servilismus jedoch durch den französischen Geschmack Lemoines und die Persönlichkeit seines Temperaments bewahrt war, diese Malerei erwies sich so ganz als die, auf deren Offenbarung Boucher gewartet hatte und der sein Genius schon im stillen ergeben war, daß er sie mit einem Zuge fast völlig in sich aufsog. Zwei seiner Bilder, *Die Geburt* und *Der Tod des Adonis* zeigen, wie gründlich er in die Gestaltungsart seines Lehrers eindrang, ehe er seine Eigenart freigemacht hatte: der außerordentlich stark betonte und hervorgehobene Vordergrund, die dem Veronese entlehnten Haare und die Haltung des Kopfes, die an Correggio gemahnenden Profile der Amoretten, die Tonleiter der Schatten in den Stoffen, jene gebrochenen Töne, die in den Köpfen und Fleischpartien jeden Augenblick den Gesamtton heben und beleben, die Kratzer und energischen Tupfen mit möglichst trockener Malmasse, diese kristallisierte Malerei, die einige Male dazu verleitet hat, Bilder von Lemoine für Bilder von Watteau zu halten, die lackartigen Farbenschattierungen der venetianer Schule, die Boucher sehr bald für immer verlieren sollte — kurz, alles verrät auf diesen beiden Bildern den Pinselstrich Lemoines; und es bedarf der Signatur F. B. auf einer Vase, des Zeugnisses der Stiche Michel Auberts und Scotins, der Notiz im Katalog La Live de Jully, um sie Boucher zuzuschreiben. Dieselbe Art sollten die für den Grafen Brühl gemalten *Vier Elemente* zeigen und auch die beiden Bilder *Amor als Vogelsteller* und *Amor als Schnitter*, bei denen die corregieske Manier

der Zeichnung Lemoines noch aus der Interpretation des Stiches herausschaut.

Später sagte Boucher bekanntlich zu Mariette, er habe bei Lemoine, der nur ein mittelmäßiges Interesse an seinen Schülern zeigte, sehr wenig gearbeitet und sei nur drei Monate bei ihm geblieben. Aber sagte Boucher damit die Wahrheit? Jedenfalls ist sicher, daß er, als er die Werkstatt Lemoines verließ, vollkommen fertig daraus hervorging, mit allen technischen Geheimnissen seines Lehrers versehen. Und dann wollen wir nicht vergessen, daß er stets die größte Achtung für Lemoine hegte, dessen Werke zu rühmen er nicht müde wurde[1]).

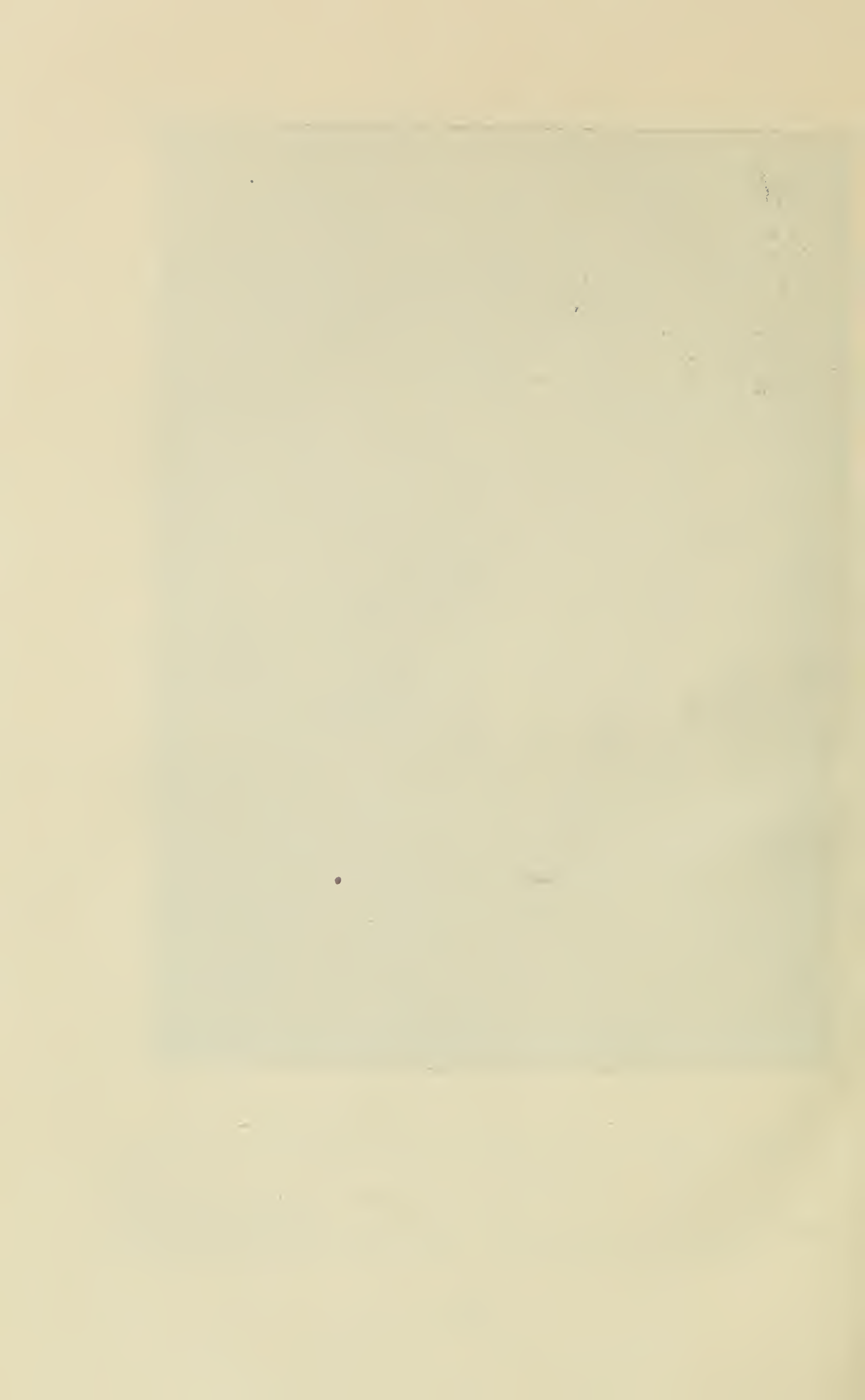
Während er das Atelier Lemoines besuchte, brauchte Boucher Geld zum Leben und zur Befriedigung seiner Junggesellenneigungen und seiner Vergnügungssucht. Einige Jahre vorher verdiente Carle Vanloo Geld zu diesen Dingen, indem er Operndekorationen und kleine grob ausgeführte Porträts malte. Oudry zeichnete, als er in seiner Jugend die Not des Künstlerlebens durchmachen mußte, Bilderrätsel. Boucher wandte sich dem Beruf des Zeichners zu und arbeitete handwerksmäßig fromme Sujets, Dutzendware, deren schlechter Stich in nichts den jungen Meister ahnen ließ. Er schickte auf den Markt von Notre-Dame-des-Victoires unzählige

---

[1]) Man brachte eines Tages dem schon berühmten Boucher ein Bild von Lemoine. Der Amateur, dem es gehörte, hatte die Fläche des Bildes durch Ansätze vergrößern lassen, um ihm ein Pendant zu geben. Er bat Boucher, die Ansätze zu füllen. „Ich werde mich hüten; solch ein Werk ist für mich ein Heiligtum; ich müßte fürchten, es zu entweihen, wenn ich es mit meinem Pinsel berühren wollte.“ (*Almanach littéraire,* 1778.)



François Boucher *Venus und Amor*



Muttergottesbilder, eine Armee von Heiligen. Er fertigte zu einem Breviarium von Paris die Kupfer, auf denen er über kleinen Ansichten von Paris Personifikationen von Tugenden darstellte, — was den Jansenisten zu folgender ironischen Zusammenstellung Veranlassung gab: Der Glaube und das Hôtel des Invalides, die Hoffnung und das Louvre, die Religion und Notre-Dame, die Nächstenliebe und der Pont-Neuf. Warum staunt man denn so sehr darüber, daß der Mann, der ein Boucher werden sollte, ein Gebetbuch illustrierte? Befinden wir uns nicht in dem Jahrhundert, in welchem der Maler der Freudenhäuser, Baudouin, eines Tages dazu auserwählt sein wird, das Meßbuch für die Kapelle des Königs zu Versailles zu schmücken?

Diese Arbeiten führten Boucher jener Art von Gewerbe zu, die der Vater des Stechers Cars betrieb; dieser Mann besaß sozusagen das Monopol für Zeichnungen und Stiche nach irgendeinem Text; dort zeichnete Boucher für den Stich jene allegorischen Attribute, Trophäen, Blumenverzierungen und Schlußvignetten, die das achtzehnte Jahrhundert mit Vorliebe unter die Langeweile und Schwerfälligkeit ernsterer Druckschriften zu streuen pflegte; und für diese Arbeit bekam er freie Wohnung, freien Tisch und sechzig Livres monatlich, „was damals für ein Vermögen galt“, wie Mariette schreibt. In der ersten Zeit dieser merkwürdigen Übereinkunft, im Jahre 1721, zeichnete der Kostgänger von Vater Cars jene Vignetten für eine neue Ausgabe der *Histoire de France* von Daniel, die unter No. 1164 im Katalog Mariettes stehen. Es ist anzu-

nehmen, daß er mehrere Jahre in dieser Weise auf Bestellung und fast auf Tagelohn zeichnete. Zweifellos wurde er in dieser Stecherwerkstatt verlockt, die Kupfertechnik zu probieren, eine Nadel spielen zu lassen, einige seiner Zeichnungen auf eine Platte zu werfen, sich auf diese Weise selbst zu interpretieren; was ihm das große Glück einbrachte, von Herrn von Julienne zum Stechen der meisten Studien aus dem Nachlaß Watteaus auserwählt zu werden. Und Boucher interpretierte die vom Meister gezeichneten „*Figures de différents caractères de paysages et d'études*", ohne sie irgend etwas von ihrem Feuer und Geist verlieren zu lassen. In breitem Zuge, mit geschäftig hin und her fahrender Nadel, in kühner, glücklicher, furchtloser Arbeit gelingt es ihm sofort, die Bewegungsanatomie der Hände, die Brüche in der Seide, den Rokokostil der Falten zu treffen; er behandelt die Landschaften mit der Ungezwungenheit der Watteauschen Röteltechnik; er wirft die Silhouetten mit der Nadel hin, wie der Zeichner mit dem Stifte, er fegt Schatten auf die Gesichter; er umschmeichelt sie mit Schraffierungen und Punktierungen in der Fertigkeit seines Vorbildes. Ja, bis in die Linientechnik der Beine und die Betonung der hohen Pantoffel wahrt er auf seiner Platte des Meisters Akzent und Stil, die er sicherer übersetzt als seine Radiererkollegen, als Trémolières, Basan, Silvestre und Cochin; und ebenso intim und vertraut wie Caylus. Und von nun ab besitzt Boucher das künstlerische Wesen des geistvollen Stechers bis in die Fingerspitzen.

Mit dieser Arbeit verbesserte Boucher seine Lage. „Herr von Julienne gab ihm vierundzwanzig Livres täglich, und beide waren zufrieden; denn Boucher arbeitete sehr flink, und das Stechen war für ihn nur ein Spiel[1].“

Neben dem Stechen und Zeichnen malte er auch noch; mit dem Sujet „Evil-Merodach, Sohn und Nachfolger des Nebukadnezar, befreit Jojachin aus den Ketten, worin sein Vater ihn seit langer Zeit gehalten hatte“, gewann der kaum zwanzigjährige Boucher im Jahre 1724 den ersten Preis auf der Malerakademie. Und am Samstag nach dem Sankt-Ludwigstage wurde der junge Mann nach uraltem Brauch auf die Schultern seiner Kameraden gehoben, um die Place du Louvre getragen, wo Schüler, Künstler und allerhand neugierige, eigens zu diesem Schauspiel herbeigeeilte Leute standen, und schließlich nach beendigter Huldigung in seiner Wohnung abgesetzt. Nun war er für drei Jahre versorgt, aus dem Gröbsten heraus, war ein anerkannter Könner und stand plötzlich mitten im Licht; dazu kam

---

[1]) Nach dem „Peintre-graveur français continué“ Baudicours würde Boucher 182 Blätter radiert haben, darunter 44 nach eigenen Arbeiten, 12 nach Bloemart, 1 nach Loutherbourg und 125 nach Watteau, wovon 104 auf das Skizzenbuch Herrn von Juliennes entfallen. — Die gesuchtesten dieser Radierungen nach seinen eigenen Arbeiten sind: *Le Sommeil, les Petits Buveurs de lait, le Petit Savoyard, la Tourterelle mise en cage.* Man zählt vier verschiedene Zustände dieser Platten: I. vor jeder Bezeichnung; II. mit der Adresse von Odieuvre; III. mit der Adresse von Roguier an Stelle der von Odieuvre; IV. mit der Adresse von Buldet. Ferner nennen wir noch unter den Originalradierungen Bouchers die *Andromeda* vor der Fertigstellung durch Aveline und die *Grâces au tombeau de Watteau,* die man vor jeglichem Signieren, im Zustande des Probedrucks, kurz, so wie sie auf der Aktion des Barons de Veze zur Versteigerung gelangten, besitzen muß.

noch eine Gratifikation von dreihundert Livres jährlich und noch genug freie Zeit für Herrn von Julienne und die übrigen. Als diese drei Jahre zu Ende waren, reiste er nach Rom. Einer Notiz Durozoirs zufolge trug ihm der Widerhall seiner ersten Arbeiten und der Beifall, den seine Skizzen fanden, auf der Akademie Feindschaft und Eifersucht zu, die ihn des wohlerworbenen Rechts, nach Rom geschickt zu werden, beraubten und ihn nötigten, die Reise nach Italien mit einem Amateur und Sammler zu machen, den diese Schulstreitigkeiten nicht im geringsten bekümmerten. Anderseits sagt der *Discours sur l'origine et l'état actuel de la peinture* (1786), daß Boucher nur kurze Zeit in Italien blieb, und zwar in einem Zustand fortwährender Krankheit, der ihm jede fleißige Betätigung durchaus verbot. Der „Nekrolog" und die Broschüren widersprechen diesen beiden Behauptungen, denn sie sagen uns, daß Boucher erst nach Verlauf der üblichen vier Jahre zurückkehrte, welche die Schüler der Akademie in Italien verbrachten. Mag nun der „Nekrolog" die Wahrheit über Bouchers Aufenthalt in Italien enthalten oder der *Discours sur l'état actuel de la peinture*, jedenfalls war die Lebensführung des späteren Malers der „Grazien" in Rom eine ziemlich jämmerliche. Der Direktor Vleughels schreibt in einem von Lecoy de la Marche zitierten Briefe mit dem Datum vom 3. Juni 1728, nachdem er S. G. gemeldet, daß die seines Schutzes für würdig erachteten jungen Leute am Nachmittag des 1. Mai angelangt und ihre Zimmer bereitgefunden hätten, Folgendes: „Es gibt da noch einen gewissen Boucher

(der mit Vanloo gekommen ist); er scheint ein einfacher und recht talentvoller junger Mann zu sein; fast schon außerhalb des Hauses hatte ich gerade noch ein kleines Loch von Zimmer; dort habe ich ihn untergebracht; es ist allerdings nur ein Loch, aber er ist doch unter Dach."

In der kleinen Welt der Künstler war Boucher bereits geachtet, aber sonst noch so gut wie unbekannt. Er mußte jetzt um jeden Preis ans Licht treten, um ins Publikum gelangen zu können. Zweifellos nützte damals ein Marmorwaren-Fabrikant, namens Dorbay, dieses Bedürfnis und diese Ungeduld des jungen Mannes aus, indem er ihn fast umsonst sein Haus mit Bildern füllen ließ, unter denen sich jener schöne *Raub der Europa* befand, der dann in die Sammlung Watelets überging. Nach dem Steinmetz kam ein wirklicher, bedeutender Sammler: der Baron von Thiers gab dem jungen Maler Gemälde in Auftrag, die in seiner wertvollen Galerie ganz an ihrem Platz waren.

3

Lebhaft und zu allem bereit, besonders jedoch zum Vergnügen, voll von jener Leidenschaft, die er sein ganzes Leben lang behielt, hatte Boucher seine Jugend nicht vertrauert. Er hatte lustig und ausgiebig gelebt und war, obgleich er mit seinem leichten Schaffen ziemlich viel verdiente, alle Augenblicke in Geldverlegenheit; er stürzte sich, wenn er von einer Vergnügungspartie in Gesellschaft hübscher Frauen oder von einem Souper kam, auf die Arbeit mit einer sprü-

henden Laune, welche die Belustigungen und Tollheiten der kaum verflogenen Nacht, des kaum verrauschten Festes in ihm anfeuerten. Seine Malerei kann von seinen Liebschaften erzählen: vorübergehende und gelegentliche Verhältnisse, entzückende und nichtssagende Abenteuer, Liebesfreuden, für die er seine Börse hingab und die sein Herz nichts angingen. Ihm sollte es nicht wie dem in die kleine Hus verliebten Maler Doyen ergehen, der sich seine Liebe so zu Herzen genommen hatte, daß er die Arbeitskraft verlor. Boucher gefallen nur Frauen, die ein arbeitsreiches Leben kreuzen, ohne es ganz und dauernd zu beschäftigen, die Manon, die Morfil[1]): er liebt die fertigen Romane. Einer seiner Biographen stellt ihm das Zeugnis aus, daß er niemals Verführungskünste angewendet habe: dieses Wort richtet Boucher und seine Mätressen.

Als er dieses Junggesellenlebens ein wenig überdrüssig geworden war, ging Boucher mit dem Gedanken um, sich zu verheiraten. Er ehelichte am 21. April

---

[1]) Boucher hatte ein weit vornehmeres Abenteuer. *Le Palais-Royal* oder *Mémoires sécrets de la duchesse d'Orléans* (Hamburg 1806) geben Boucher der Mutter von Philippe-Egalité zum bevorzugten Geliebten. Das Buch hat keinen historischen Wert, die Erzählung des Abenteuers ist zurechtgemacht; gewisse Gründe jedoch dürften die Annahme nahelegen, daß der Darsteller nur das Echo einer am Hofe kursierenden Anekdote gewesen sei; deshalb verdient folgende Stelle zitiert zu werden:

„Henriette hatte nicht die geringste Ursache, sich über ihren Gatten zu beklagen; er überhäufte sie mit Liebenswürdigkeiten und Zärtlichkeiten und versuchte jeden Wunsch zu erraten; er beschäftigte die fähigsten Künstler, um ihre Züge auf der Leinwand festhalten zu lassen, die, wie er fand, auf diese Weise nicht oft genug wiedergegeben werden konnten: sie verhielt sich den Bemühungen der Künstler gegenüber ziemlich indolent. Nur einer erregte ihr Interesse: das war der Maler Amors und der Grazien, kurz, Boucher; er verstand es, jene sanfte Hingabe, die deutlich anzeigt,

1733 Marie-Jeanne Buseau[1]), ein sehr hübsches Mädchen von siebzehn Jahren, die er auf ihr Gesicht hin zu seiner Frau gewählt hatte, dann aber auch, damit sie, nach der Sitte der Zeit, ein wenig sein Modell und die

daß eine Schöne nur auf den glücklichen Augenblick ihrer Niederlage wartet, richtig aufzufassen. Die Frau Herzogin von Chartres hatte dem Künstler erlaubt, das Gemälde, das Hebe darstellt, wie sie dem Adler Jupiters die Nektarschale reicht, nach der Natur fertig zu malen. Ein auf einem leichten Gazeschleier ruhendes Blumengewinde war die einzige Gewandung der Göttin der Jugend. Dem glücklichen Künstler, der für die Schönheit, die er der Prinzessin verleihen wollte, zu weit weniger hochstehenden Modellen seine Zuflucht genommen hatte, wurde in der letzten Sitzung die gefährliche Ehre zuteil, selbst das Blumengewinde anzubringen. Seine Hand war auf dem besten Wege, sich zu verirren, da entschlüpft ein vielsagender Blick den langen Wimpern Henriettens ... sie legt einen ihrer schönen Arme um den Hals des Malers, nähert ihre zitternden Lippen seinem Herzen ... Welcher Mann hätte einer so süßen Verführung widerstehen können? ... Boucher war jung, schön, liebte die schönen Frauen wie die schönen Gemälde, die antiken Statuen und besonders alles, was selten und auserlesen war, und niemals verließ ein hübsches Modell sein Atelier, ohne ihm die letzte Gunst gewährt zu haben ..."

[1]) Wir geben hier Bouchers Trauschein wieder, den wir in den Kirchenbüchern des Kirchspiels von Saint-Roch gefunden haben. Dieser Schein hat ein gewisses biographisches Interesse: er beweist den Irrtum der meisten französischen Kunsthistoriker, die, getäuscht durch eine Namensgleichheit, Boucher zur Ehefrau Marie-Françoise Perdrigeon gegeben haben, die Gattin des königlichen Sekretärs Etienne-Paul Boucher, die am 30. Januar 1734 im Alter von siebzehn Jahren starb; Raoul hat sie als Vestalin gemalt.

„Kirchspiel von Saint-Roch.

21. April 1733. — François Boucher, Hofmaler Seiner Majestät des Königs, neunundzwanzig Jahre alt, ehelicher Sohn von Nicolas, ebenfalls Maler, und von Elisabeth Lemesle, wohnhaft Rue Saint-Thomas-du Louvre, einerseits, und Marie-Jeanne Buseau, siebzehn Jahre alt, eheliche Tochter von Jean-Baptiste, Bürger von Paris, und von Marie-Anne de Sedeville, wohnhaft tatsächlich und von Rechts wegen Rue l'Évêque, andererseits, sind nach der Veröffentlichung eines Aufgebots und nach der gestern feierlich vollzogenen Unterzeichnung der Eheversprechen vor dem Altar dieser Kirche ohne Widerspruch getraut worden."

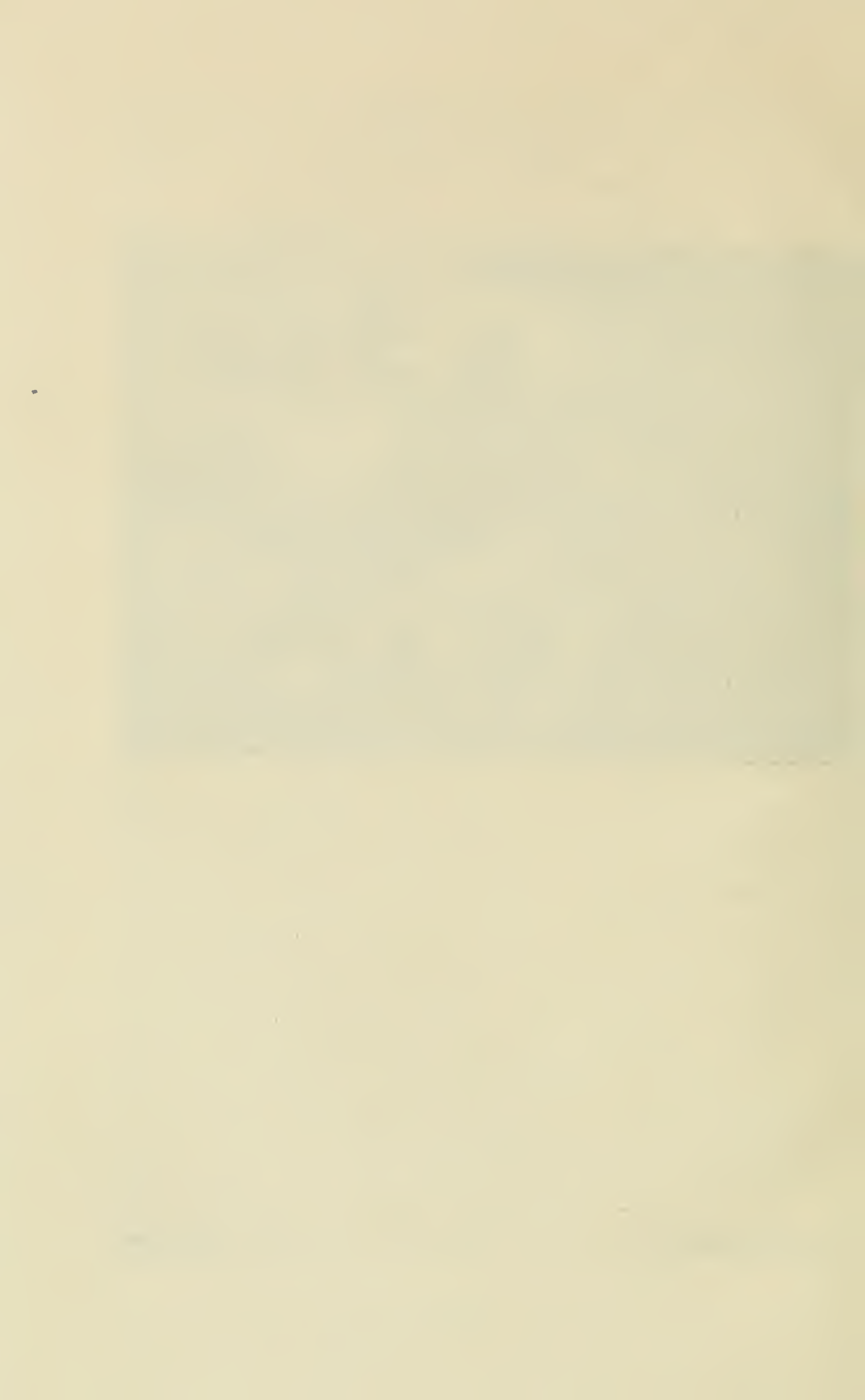
In dieser Ehe wurden drei Kinder geboren: ein Mädchen, Jeanne-Elisabeth-Victoire, getauft am 24. März 1735; ein Knabe, Juste-Nathan, getauft am 4. Mai 1736; endlich eine zweite Tochter, Marie-Émilie, die am 27. April 1740 zur Welt kam.

Inspiration seiner Zeichnung sein sollte. Als Hausfrau in ihrem Heim folgte Frau Boucher, die fast noch ein Kind war, als sie in des Malers Werkstatt trat, sehr bald dem Beispiel der Künstlerfrauen und -töchter der damaligen Zeit, die beinahe alle in den Künsten, deren Zeugen sie waren, ausübend wirkten, in der Malerei, in der Pastell- und in der Stechkunst: sie verlegte sich darauf, mit einer bemerkenswerten Vertrautheit und ziemlich glücklicher Geschicklichkeit die Gemälde ihres Gatten in Miniatur zu kopieren. Diese heute in der Regel Boucher selbst zugeschriebenen Miniaturen fanden eine Beliebtheit, die für eine Weile den Namen Frau Bouchers in Sammlerkreisen sehr bekannt machte: man zählt nicht weniger als acht dieser kleinen Stücke in dem Auktionskatalog des Malers Aved. Frau Boucher führte sogar die Radiernadel ihres Gatten.

Boucher war seiner Frau nicht sehr treu. War die junge Frau ihrem Gatten treuer? Es gibt eine recht hübsche Anekdote, die gegen ihre Standhaftigkeit spricht. Nach der handschriftlichen Notiz eines Bibliothekars des Herrn von Paulmys sollte der Roman *Faunillane* oder *die gelbe Infantin*, eine Phantasiedichtung des Grafen von Tessin, die von Boucher mit Zeichnungen illustriert und im Jahre 1741 in „Badinopolis“ bei den Brüdern Ponthome gedruckt wurde, nur ein geschicktes Mittel des Grafen gewesen sein, in das Haus des Malers gelangen zu können. Tessin sollte sein Buch nur geschrieben haben, damit er Boucher bitten könne, Illustrationen dafür zu fertigen, um auf diese sinnreiche Art sich Frau Boucher



François Boucher *Schäferszene*



zu nähern, sie zu sehen, während er ihrem Gatten die Sujets erklärte, und ihr den Hof zu machen, indem er die Szene des sizilianischen Malers hinter der Staffelei des armen, mit Malen beschäftigten Mannes umdrehte. Als die Zeichnungen gemacht und von Chédel gestochen waren — die Komödie hatte zweifellos eine Lösung nach dem Wunsch des Herrn von Tessin gehabt — wurde das Buch in zwei Exemplaren abgezogen, und der Graf machte die Kupfer dem Akademiker Duclos zum Geschenk, der, um sie nützlich zu verwenden, zu Bouchers Kompositionen den allegorischen Roman *Acajou und Zirphile* schrieb.

4

Am 30. Januar 1734 wurde Boucher in die Akademie aufgenommen; gewählt worden war er schon fast im Augenblick seiner Rückkehr aus Italien nach Einreichung seines Gemäldes *Rinaldo und Armida*, das heute im Louvre zu sehen ist.

Nun beginnt Bouchers eigentliches Werk; damals rauschte von allen Seiten seinen Bildern ein Beifall entgegen, der mit jeder neuen Ausstellung wärmer wurde, und schließlich verliehen diese seit 1704 geschlossenen Ausstellungen, als sie 1737 ihre Pforten wieder öffneten, den Gemälden und dem Ruhm des glücklichen Malers eine beispiellose Popularität. Und von Salon zu Salon, von Triumph zu Triumph entfaltet sich lächelnd seine Phantasie. Aus seinen nimmer müden Pinseln und Stiften sproßt und blüht die Mythologie des achtzehnten Jahrhunderts. Sein Olymp

ist aber weder der Olymp Homers noch der Olymp Virgils: es ist der Olymp Ovids. Welch eine Ähnlichkeit besteht zwischen diesen beiden Schilderern der Dekadenz, zwischen diesen beiden Schöpfern und Vertretern sinnlicher Freuden, Ovid und Boucher! Eine Seite bei dem einen hat den Glanz, das Feuer, den Ausdruck und die Art eines Bildes des anderen. Es gibt ein Gedicht Ovids, die *Ars amandi*, das man in einem Theater zu Rom als Ballett aufführte. Wurde nicht gerade dieses Gedicht, dem Boucher in der Oper begegnete, für die Entwicklung seines Genius entscheidend?

Die Sinnenlust ist Bouchers ganzes Ideal: sie ist alles, was seine Malerei an Seele besitzt. Man darf von ihm nichts anderes verlangen als die Nacktheiten der Fabel; allerdings welch eine behende Hand, welch eine frische und lebhafte Phantasie selbst in der Unschicklichkeit, welch eine Kompositionskenntnis und welch ein Geschmack in der Anordnung hübscher Leiber auf schwanenhalsartig gerundeten Wolken! Welch eine glückliche Verbindung in jenen Reigen von Göttinnen, die er am Himmelshintergrund entwickelt! Welch ein Prunken mit blühendem Fleische, mit wogenden Linien und Formen, die unmittelbar von der Hand schmeichelnder Liebe modelliert zu sein scheinen! Und wie versteht er sich auf indiskrete Stellungen, auf die Koketterien wollüstig schlaffer Gebärden, auf die Reizungen der Nonchalance, die auf einer Apotheosen-Dekoration wie auf einem Haremsteppich lang ausgestreckt liegt! Der Ernst des Nackten ist Boucher völlig

unbekannt: er vermag nicht, einen Körper in seine Schönheit zu hüllen oder ihm den Schleier seiner Scham zu verleihen; so wie er das Fleisch zeigt, hat es eine gewisse pikante Dreistigkeit; seine Gottheiten, seine Nymphen, seine Nereïden, seine nackten Frauen sind immer entkleidete Frauen. Wer aber hat die Frau wundervoller entkleidet als er? Die Venus, die Boucher erträumt und malt, ist nur die körperliche Venus; aber wie beherrscht er sie, in- und auswendig möchte man sagen! Wie gelingt es ihm, ihr alle Lockungen hingebender Gebärde, eines verführerischen Lächelns, einer einnehmenden Haltung zu verleihen! In welch eine berückende Szenerie versteht er sie hineinzusetzen! Und wie verkörpert er in dieser anmutigen, beweglichen und unaufhörlich neu erblühenden Gestalt Wunsch und Wonne!

Rings um diese Venus, auf dem Himmel dieses Cytheras, in diesem Serail der Lüfte, mitten durch diese vom Lichte der Göttinnenleiber getroffenen Wolken schüttet der Maler einen Amorettenregen aus. Er läßt die Putten an Trauben sich anhängen; er windet sie zum Kranz; er verteilt sie und läßt sie schwärmen, wie auf einem Fries von Clodion; er wirft sie kopfüber in den Schoß der Grazien. Bald verstreut er die mutwillige Schar, bald zieht er sie zusammen; allen verleiht er Flügel und setzt die entzückenden, spaßigen Bengel nackt auf die Wolken. Sie sind die verzogenen Kinder von Bouchers Pinsel. Pausbäckig, mit lockigem Haar, das ihnen kraus um die Stirn fliegt, mit großen Mandelaugen, die durch die Wimpern lächeln, mit kleinen

Stulpnäschen, mit gespitztem, reizendem Mündchen, mit Grübchen am Kinn, so tummeln sie sich überall in seinem Werke. Sie flattern um ihre Mutter wie ein Hofstaat von Vögeln; sie spielen zu den Füßen der Musen mit den Attributen der Künste und Wissenschaften; sie springen über den mit Tauben bespannten Wagen; und mögen sie mit vollem Munde an den Trauben der Bacchanalien naschen, oder nach dem Ziel auf einer Herzscheibe schießen, mögen sie die Jahreszeiten darstellen, oder, mit Hammer und Meißel bewaffnet, aussehen wie Amoretten, die der Oper „Pygmalion" entschlüpft sind, mögen sie nichts weiter sein als lustige spielende Kinder, immer sind sie entzückend anzuschauen, mit ihren kleinen, fetten Händchen, mit ihren runden, gepolsterten Gelenken, mit ihrem kleinen, wohlgenährten Bäuchlein, da der Nabel ein Grübchen bildet, mit ihren beflügelten Rücken, ihrem zarten und kernigen Fleisch, ihren bauschigen, schwellenden Formen, die unter Bouchers Griffel bisweilen eine wundervolle Üppigkeit erreichen. Und was für ausgelassene Neckereien und Kinderspiele treiben die kleinen Götter um die Allegorien herum, neben dem Wasser, wo Diana sich badet, auf den Knien der aneinander lehnenden Nymphen, oder im Triumphe jener Göttinnen, die der Meister in seinen Zeiten der an Correggio gemahnenden Eleganz so gern mit dem Rücken zeigt, mit schmalen, abfallenden Schultern, rundem Kreuz, mit vorspringender Hüfte, ein Bein über das andere gelegt, daß die zart und netzartig gefurchte Fußsohle unter dem Schenkel zum Vorschein kommt! Der

Typus dieser allerliebsten Amoretten liegt Boucher so sehr in der Hand, daß er fast immer ihr Gesicht seinen Frauen gibt. Ein kurzes Puppenprofil, eine niedrige Stirn, vorspringende und auseinanderliegende Augen, die ziemlich tief nach unten, weit von den Brauen weggerückt sind, fast auf einer Linie mit dem Ohrläppchen stehen, eine aufgestülpte Nase, ein herzförmiger Mund, ein Kinderkinn, das sind so die Züge, die er für gewöhnlich wiederholt. Dadurch bleibt seine Schönheit unbedeutend und geht nur selten über eine fade und etwas träge Lieblichkeit hinaus. Seine Gesichter sind dumm und gleichzeitig geziert. Einen individuellen Ausdruck, das feine Lächeln auf dem Frauengesicht und der Frauenphysiognomie der Zeit, Schönheit voll Teufelei, Witz und Geist hat er fast nur in seinen berückenden Illustrationen zu Molière, in den reizenden Zeichnungen zur „Schule der Frauen" und zu den „Lächerlichen Pretiösen" festhalten können.

Vom Olymp herabgestiegen, erholte Bouchers Muse sich in Schäferszenen. Aber er malte sie einzig so, wie es damals gestattet war, sie zu malen: er nahm der Idylle „jene Derbheit, die immer schlecht ansteht". Er stellte sie in der galantesten Verkleidung dar, in einem höfischen Maskenballkostüm. Das Landleben wurde unter seinen Pinseln zu einem romanartigen Aufbau der Natur, zu einer Allegorie des Vergnügens, der Liebesfreuden und Tugenden fern von der Stadt und der Welt, in den bezaubernden Einöden einer Frau Deshoulières. Er verkörpert im Bilde die Sylvandre,

die Philis, die Lycidas, die Alexis, die Céladon, die Sylvanire in all jenen Kompositionen, die dem Lauf des Lignon folgen: „Denken sie an die Trauben?“ „Die Reize des Landlebens.“ „Die Hirten am Brunnen.“ „Der gefällige Pfarrer.“ „Der galante Pfarrer.“ „Der ländliche Jahrmarkt.“ Liebenswürdige Schäferinnen, reizende Schäfer, nichts als Seide und Atlas, Zierat, Flitter, Reifröcke, Schönheitspflästerchen in der Nähe des Auges, Bandschleifen um den Hals, geschminkte Wangen, Hände wie geschaffen zur Arbeit am Stickrahmen, aristokratische, ihren Stöckelschuhen entschlüpfte Füßchen, seidenweiche Schafe, blumengeschmückte Hirtenstäbe; die Bauern sind gedrechselt wie eine Reverenz von Marcell, die Bäuerinnen sehen aus, als ob sie durch die Hände einer Hofkammerfrau des Hôtel des Menus gegangen wären . . . Eine im Grase liegende Gesellschaft aus einem Hirtenlied von Guarini mit einem Madrigal auf den Lippen und rosigen Bandschleifen an den Schuhen! Ein Hirtenlied gleich jenem, von dem Fontenelle sprach, als er sagte, wie wenn er Bouchers Phantasie vorgeahnt hätte: „Es geht, scheint mir, mit den Hirtenliedern wie mit Kleidern, die man in einem Ballett anlegt, um Bauern darzustellen. Sie sind aus viel schöneren Stoffen, als die der wirklichen Bauern; sie sind sogar mit Bändern und Spitzen geschmückt und man gibt ihnen nur den Schnitt der Bauernkleider.“

Um diese ländlichen Schäferszenen schafft Boucher eine Landschaft, eine Natur, die als Hintergrund und Begleitung dienen soll. Er zieht nicht die tiefen Per-

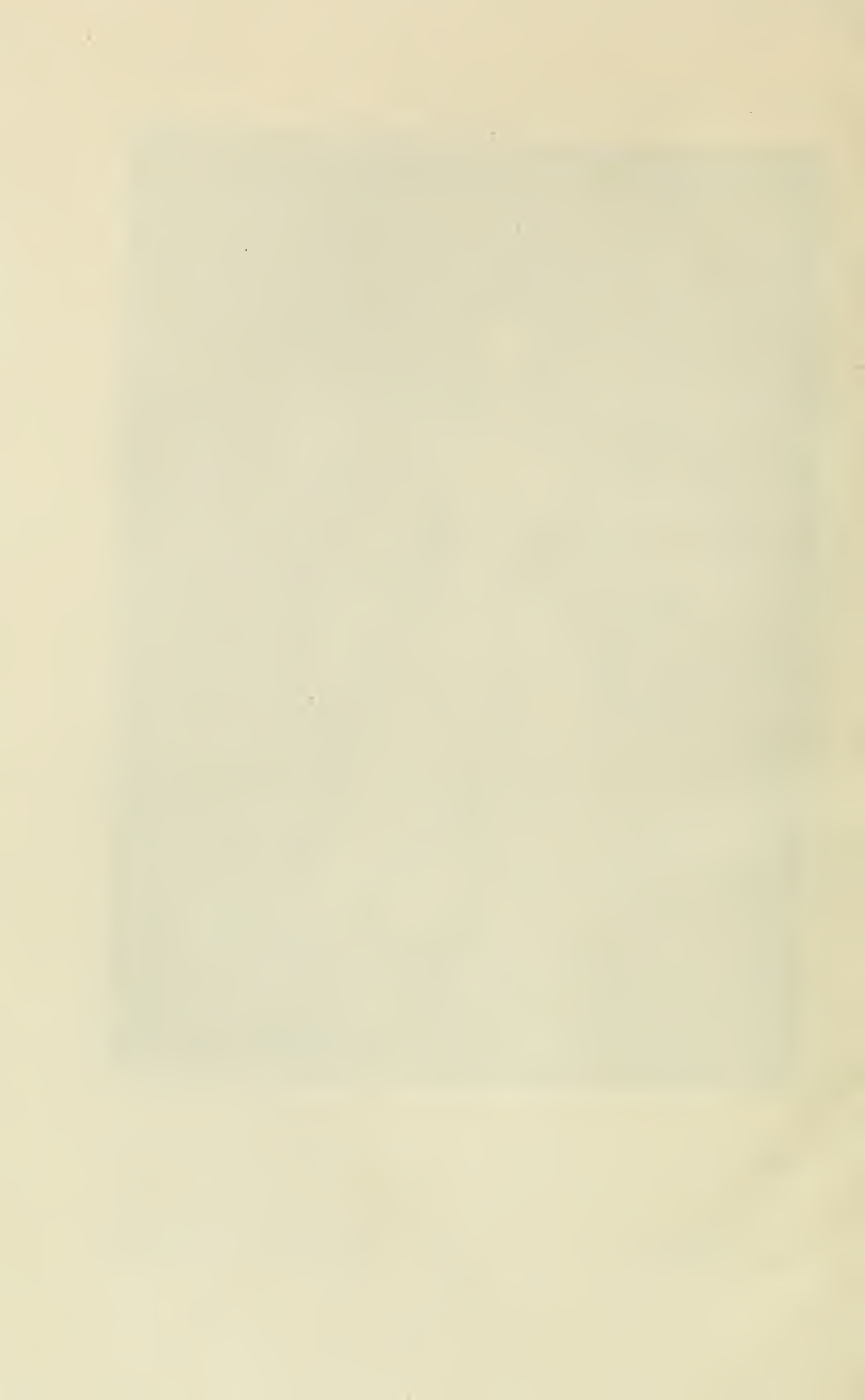
spektiven Watteaus; er öffnet nicht die großen, fächerförmigen Laubengänge; er läßt nicht hinter dem Rücken seiner Figuren jene lichtdurchfluteten Lustwälder ins Weite fliehen, die am Horizont verblassen und deren Schatten wie ein leises Murmeln ausklingt. Die Wasserläufe bei Boucher verschwinden nicht im Dunst der Ferne; seine Ländlichkeit ist nicht jenes Asyl des Träumens, jener Ort des Schweigens und der Stille, wo die Wonnegefühle sich sammeln. Bei ihm ist die Natur ein hübsches Durcheinander farbenfroher Lustigkeit. Er liebt einen kleinen geräuschvollen Erdenwinkel, der von lebhaften Farben sprüht, mit lauten Wirkungen in Grün, mit einer Überfülle astreicher Bäume, gestutzter Weiden, mit einem Gewirr von Zweigen. Im Vordergrunde plaudert und plätschert immer ein Bach, spiegelt sich ein Rinnsal in der Sonne, strahlt irgendein kleiner Fluß Frankreichs, aus dem sich Schilfstauden erheben, seine Frische und sein Leben auf das vordere Gelände. Er läßt das Moos auf den Tropfsteinbildungen verwitterter Marmordekorationen sprossen; er verbirgt das Gras unter den großen Blättern der Königskerze; er schlingt die Steinbrechpflanzen ineinander, er bindet den wilden Wein zu Vorhängen zusammen, er rahmt die Landschaften und die Nymphen in Tannenschmuck mit großen Ästen ein, die ihre langen grünen Ausläufer schwankend und schaukelnd über die Körper der Badenden neigen. Und man könnte fast meinen, in dieser üppigen und launenhaften Vegetation jenes Laubgemach vor sich zu haben, von dem das achtzehnte Jahrhundert in

Stunden zarter Phantasie und ländlicher Gelüste träumte.

Als Boucher im Dienste der Manufaktur von Beauvais Ansichten der Umgegend nach der Natur malt, unter Ruinenbogen aufgenommene Bauernhöfe, ländliche Schuppen mit allerhand Gerät, Strohdächer, auf denen Gras und von den Vögeln zugetragenes Unkraut wächst, Binsenbedachungen auf roh gezimmerten Balken, die oben wieder herausgucken, Mühlräder, mit Planken ausgebesserte Wetterdächer, Taubenschläge mit bemoosten Ziegeln, steinerne Brunnengeländer, deren Ränder sich unter den Knien der Wäscherinnen gehöhlt haben, Wirtschaftshöfe, wo das Auge über Schutt, Strohreste, alte Leitern, Schubkarren, Brutkörbe irrt — verleiht er alledem einen Reichtum und Überfluß an Unordnung in der Komposition, einen neuen, bis dahin unbekannten Reiz des Malerischen, den man mit einem ausdrücklich auf Boucher gemünzten Wort als „Wirrwarr“ bezeichnet hat. Und um seine Landschaften noch mehr zu füllen, um ihnen noch mehr Leben, eine noch betäubendere Konfusion und Lebhaftigkeit zu geben, bevölkerte er seine Himmel mit Schwärmen von Vögeln; auf der Erde läßt er die Hühner picken, die Hunde kläffen, die Kinder in den Höfen auf dem glatten, strohbestreuten Erdboden sich tummeln und ausgleiten, auf die Wege führt er Viehscharen im Staub, Märsche à la Castiglione, die Herden aus den Ställen, von der Weide zusammengetriebene Schafe, Maulesel auf der Rückkehr vom Markt, mit klapperndem Kupfergeschirr be-



François Boucher *Die Marquise von Pompadour*



laden. Als Landschaftsmaler scheint Boucher kein anderes Bestreben gehabt zu haben, als seiner Zeit die Langeweile, die sie der Natur gegenüber empfand, zu erhalten.

5

Nicht minder als durch seine Gemälde, wurde Boucher durch seine Zeichnungen volkstümlich. Vor ihm hatten die Zeichnungen der französischen Meister — Entwürfe, Skizzen nach der Natur, eine flüchtig festgehaltene Idee oder Linie, Eingebungen des Augenblicks von eiliger Hand temperamentvoll aufs Papier geworfen — kaum einen Handelswert und gar keine Nachfrage auf dem Kunstmarkt. Meistenteils auf die Rückseite eines alten Skizzenheftdeckels gezeichnet — so verfuhren Watteau, Lancret, Oudry und andere — oder als lose Blätter mit einem Nagel in einer Ecke der Werkstatt an der Wand befestigt, wurden sie als eine Erinnerung, als erste Anlagen zu einem Bilde, als ein Kompositionsdokument und Hilfsmittel, als ein „Wahrheitsbüchlein" vom Künstler ohne große Sorgfalt aufbewahrt. Sie wurden dem Maler fast nur durch den Enthusiasmus eines Freundes, der dann meist selbst von der Zunft war, entführt; oder wenn sie gar beim Tode des Künstlers vom gerichtlichen Taxator für ein paar Livres in Bausch und Bogen verkauft werden mußten, zerstreuten sie sich bald in alle vier Winde. Boucher war der erste, der aus der Zeichnung eine Erwerbsquelle für den Künstler machte, der ihr den Weg in die Öffentlichkeit erschloß, der mit ihr die Kauflust, den Geschmack und die Mode anlockte. Die

Blätter mit Bouchers Studien und kapriziösen Einfällen verließen die Mappen der Kunstliebhaber und Handzeichnungen-Sammler, um eine Zierde der Gemächer zu bilden, um auf den Wandfeldern zu wirken, um am Schmuck der reichsten Wohnungen teilzunehmen. Sie fanden ganz vertraulich neben dem Gemälde einen Platz im Boudoir, im Salon, im Schlafzimmer. Die Frauen waren ganz versessen darauf; die Joullain und Basan kauften fortwährend Zeichnungen: es gehörte schließlich zum guten Ton, so etwas zu besitzen.

Diese so beliebten und so gefälligen Zeichnungen waren lebhafte und rasche, mühelos aus der Hand des Malers hervorgegangene Skizzen, mit dem Schiefer- oder Rötelstift schnell erhaschte Figuren, breit skizzierte ländliche Szenen, worin man die Kühnheit des Striches eines Carracci und selbst die geschorenen Köpfe seiner Zeichnungen wiederfindet, mythologische Bildchen mit Göttinnen und Nymphen, die wollustatmend in allen Attitüden der Wonne und in allen Koketterien der Nacktheit aus dem Liniengewirr hervortreten; oder der Bleistift hält irgendeine Marquise mit spanischem Halskragen und in einem Rock mit tausend Falten auf dem Papier fest. Oft fährt auf einer Röteltönung, die die Zeichnung ein wenig erwärmt, in einer leicht hingeworfenen Landschaft der Bister mit großen Pinselstrichen wild hin und her. Ein paar selten feine Aquarelle sind dem Maler entschlüpft, blond und zart, stark verwaschen, in den Tönen alter Seide und den Harmonien des Helldunkels gebadet; dann nahm er wieder seinen Zeichenstift zur Hand, und aus seinen

sicheren, fließenden, kecken Linien, die breit wie die Technik eines Bossierholzes wirken, konnte man rundliche Amoretten in Trupps und ganzen Buketts hervorgehen und erblühen sehen; Frauenakte mit starken Formen und ganz besternt mit Grübchen erstanden in üppiger Nacktheit und verrieten das Blut des Meisters bei dem Bastard des Rubens — man kann hier das fortwährende und entzückende Studium ein und desselben weichen und rundlichen, jungen und doch schon in gesunder Reife strahlenden Körpers beobachten, dessen Typus Boucher einem Modell, das fast eine Geschichte hat, verdankt.

Im achtzehnten Jahrhundert war kaum etwas unbekannter als die Modelle der Maler. Und es gibt nichts Anonymeres, als die Unsterblichkeit, die sie von Pinsel und Bleistift empfingen. Das Abbild ihrer Formen ist alles, was sich erhalten hat. Es existiert kaum ein anderes Dokument über ihr Dasein, als jener Briefwechsel, worin der Vater eines Schülers von Doyen betreffs der Sitten seines Sohnes die größte Furcht vor diesen Mädchen bezeigt; und ferner jener Stich der Akademie, worauf Cochin uns das Modell der Zeit in Gala dargestellt hat, mit gefalbeltem, durch den hohen Stöckelschuh etwas in die Höhe geschobenem Rock und einem Kranz in den Haaren, wie es dem Meister zu einer Gesichtsstudie sitzt. Verweilen wir noch einen Augenblick beim Modell Bouchers, um ein Fragment der intimen Malerwerkstattchronik aus der Regierungszeit Ludwigs XV. wiederzugeben. Des Malers gewöhnliches Modell, das Paris die kleine Morfil nannte, war ein

Fräulein Murfi, von irischer Herkunft und eine Schwester des offiziellen Modells der Malerakademie, auf welche Stelle sie die nächste Anwartschaft hatte. Als Frau von Pompadour sich endlich entschließen mußte, dem Könige Mätressen zu suchen, ließ sie die Murfi auf einer für das Oratorium der Marie Leczinska bestimmten *Heiligen Familie* malen; und ihre Vermutungen wurden nicht getäuscht: das Porträt entsprach den Wünschen des Königs; und Bouchers Modell wurde zum erstenmal die Ehre zuteil, die Tür des Parc-aux-Cerfs zu öffnen. — Damals jedoch brauchte Boucher die Murfi nicht mehr; er nahm kaum mehr zum Modell seine Zuflucht; er hatte mit dem Arbeiten nach der Natur, mit den Versuchen des Aktstudiums abgeschlossen. Reynolds erzählt, er habe, als er auf seiner französischen Reise Boucher besuchte, ihn damit beschäftigt gefunden, ein sehr großes Bild zu malen, wozu der Maler weder eine Skizze noch ein Modell irgend welcher Art verwendete; und als er seiner Verwunderung hierüber Ausdruck gab, antwortete ihm Boucher, daß er in seiner Jugend Modelle für notwendig erachtet habe, sich jedoch schon lange nicht mehr ihrer bediene.

Es gibt kaum etwas Entzückenderes als diese Frauenaktstudien Bouchers. Sie schmeicheln dem Auge, unterhalten, reizen den Blick. Wie der Stift die Falte einer Hüfte herausbringt! Welch glücklich getroffene Röteltönungen, die den Schatten, den Reflex des Blutes unter der Haut geben! Welch eine breite, leichthändige, das Fleisch spielend bewältigende Zeichnung! Wie geschickt ist er beim Verwischen in der

Schwarz-Weiß-Zeichnung, er erzielt geradezu atlasartige Reflexe auf der Haut! Reichliche Kreideschraffierungen genügen Boucher, das Licht über die Oberfläche eines Körpers kreisen und schlängeln zu lassen und im Handumdrehen eine täuschende Wirkung hervorzubringen. Punktieren mit schwarz oder weiß ist ihm ein Mittel, ein Grübchen wie ein Schönheitspflästerchen anzubringen. Und mit welcher Mannigfaltigkeit, welcher Verschiedenheit in Haltungen und Stellungen erneuert er unaufhörlich dieses Gedicht reizender, herausfordernder Nacktheit! Der Frauenleib bekommt unter seinem Stift Schattierungen wie in dem Spiegelparavent eines Alkovens. Boucher setzt ihn an ein paar Bettvorhänge, stellt ihn vor einem Seidengewölk auf; er lehnt ihn an etwas an, legt ihn auf den Rücken. Hier ist es eine hüllenlose Schäferin, dort eine triumphierende Venus; und wenn er ein chamoisfarbenes Papier nimmt, wenn ihn die Laune packt, mit einer Spur von Rot, die sein Finger auftupft, seinen Akt zu beleben, wenn er Rötel und Bleistift auf verschlungenen Figuren mischt, wenn er die Kreide auf der spiegelblanken Haut körnig verreibt, wenn er auf einen Himmelsgrund oder eine Draperie bald hier, bald dort ein paar leuchtende Pastellnuancen niederfallen läßt, so verwirklicht er auf einem Stück Papier den Reiz der liebenswürdigsten Nacktheit.

Daher auch die große Zahl von Liebhabern für diese Zeichnungen! Die Generalsteuerpächter füllten damit ihre Brieftaschen. Herr Néra machte sie Herrn da la Haye, Herr von Grandcourt Herrn von Fontaine,

und Herr d'Azincourt Herrn d'Argenville streitig. Frau de la Haye und Frau d'Azincourt wetteiferten miteinander, die reichste Sammlung aufzubringen. Und als Boucher ein in jeder Beziehung glücklicher Mann geworden war, gelang es einem Stecher mitten in dieser Jagd nach seinen Zeichnungen, ein Verfahren zu finden, sie in Bleistiftmanier zu vervielfältigen; das war Demarteau, dessen erstaunliche Faksimilia ihnen bald die weiteste Verbreitung eintrug.

Vor etwa zwei Jahren war noch in der Nähe der Sorbonne, in einem alten Hause, das einst Demarteau bewohnte, ein seltenes Zeugnis von der Zufriedenheit und Erkenntlichkeit des von Demarteau so prächtig interpretierten Malers übrig. Eine reizende Dankbarkeit des Meisters für seinen Stecher bekundete sich in diesem von Boucher ausgemalten Salon, dessen vier Wände das elegante Interieur eines Künstlers aus verrauschten Tagen zeigte. Dieser Salon erweckte die Vorstellung einer Laube und eines Vogelhauses. Ein schachbrettartig geflochtenes Gitter, ähnlich den Einlagen auf den Rosenholzmöbeln, lief unter den Wandleisten entlang, umrahmte den Spiegel, stieg an den beiden Fenstern in die Höhe und ließ nur vier große Wandfüllungen, vier kleine Türen und die Gesimsteile darüber frei. Zwischen diesem Netzwerke öffnete sich das Land. Hier sah man das Ufer eines Flusses mit vielen rosenroten Flamingos und radschlagenden Pfauen; jenseits eines entwurzelten und ins Wasser gefallenen Baumes schlugen Schwäne mit den Flügeln.

Dort sah man einen springenden Jagdhund und eine durch hoch aufragende Stockrosen hüpfende Elster. Ein entfernter liegender See war mit Enten in allen Farben besetzt. An einer anderen Stelle kamen nochmals ein Fluß und saftiggrüne Matten und Bäume zum Vorschein, die von rosa, blau und grün schillernden Vögeln belebt wurden. Auf der letzten Füllung erhob sich eine laubenartige Architektur, die von Kletterrosen fast ganz überwuchert war, aus einem Durcheinander landwirtschaftlicher Geräte, vor denen sich ein Hahnenkampf abspielte. Tauben schnäbelten sich in den vier Supraporten, über denen breit Grau in Grau gemalte Putten Früchte in den Mund steckten oder das Wasser eines Brunnens durch ihre halb geschlossenen Finger laufen ließen.

6

Die Aufträge, mit denen man ihn bestürmte, die Malereien und Zeichnungen, die alle Welt von ihm begehrte, vermochten Bouchers Schaffenskraft nicht im geringsten zu ermüden. Die Arbeit, so riesengroß sie auch war, war nicht genug für dieses Produktionsfieber, diese Betätigungswut, die ihn an dem Tage, wo er die Pinsel zur Hand genommen, ergriffen hatte und ihn bis zu seinem Tode zehn Stunden täglich vor die Staffelei stellen sollte. Boucher fand bei dieser Arbeit noch Mußestunden; und er warf jeden Augenblick, wie Randbemerkungen zu seinem Werk, tausend Ideen hin, Nichtigkeiten, ähnlich den Erholungen, die ein großer Künstler seiner Hand auf dem Blatt eines Notizbuches gönnt. Er vergnügt sich damit, ein paar Bleistiftstriche,

ein Farbenrestchen auf alle möglichen Kleinigkeiten in den winzigsten Formaten fallen zu lassen. Er berührt mit seinem Pinsel die geringsten Modeartikel, Fächer, Uhrkapseln, Straußeneier, Porzellan, Füllungen für Wagenwände und wer weiß was sonst nicht alles! Thoré sagt, daß er eine kleine, von Boucher für Frau von Pompadour in Öl gemalte Kartusche gesehen hat, ein handgroßes Medaillon, auf dem die schöne Liebeserklärung eines Schäfers an seine Schäferin, Rosenkörbe, bebänderte Hüte, Vogelkäfige, Licht und Luft, wonnige Stimmung und räumliche Tiefe angebracht war! Er wäre imstande gewesen, ein Cythera in der Kreislinie eines von Guay geschnittenen Steines festzuhalten.

Es gewährt ihm Erholung, zu allem herabzusteigen, es ist sein Beruf, keinen Gegenstand der herrschenden Mode unberücksichtigt vorüberziehen zu lassen. Es gibt Stunden in dem Leben dieses ersten Hofmalers, wo es aussieht, als ob er abends bei der Lampe zum Vergnügen einer um den Tisch sitzenden Schar von Kindern zeichnet, deren Neugier ihn antreibt. Als um die Mitte des Jahrhunderts in Paris eine dieser fixen Ideen, die periodisch die französische Gesellschaft ergreifen, ausbricht, als von 1746 bis 1748 Hampelmänner und Drahtpuppen die bis dahin herrschenden ausgeschnittenen Figuren verdrängen, und die Herzogin von Orléans sich in den Kopf setzt, einen Hampelmann für fünfzehnhundert Livres zu besitzen, aber von feinster Arbeit, die diesen Preis rechtfertigt, da zeichnet und malt Boucher den Hampelmann und lacht schon im voraus



François Boucher *Die Marquise von Pompadour*



über das schlechte Epigramm, das ihm der Hampelmann in den Chansons Maurepas' eintragen wird.

Er mag arbeiten, suchen, soviel er will, sich sogar zum Spielzeug herablassen, — er ist doch noch nicht völlig in Anspruch genommen. Es bleiben ihm immer noch Zeit und Schwung und Ideen übrig, und eines schönen Tages beginnt er Theaterdekorationen zu malen. In den Jahren 1737, 1738 und 1739 hatte er schon Dekorationen für die Oper gearbeitet. Er beschäftigt sich von neuem damit vom August 1744 bis zum 1. Juli 1748 und bezieht ein Gehalt von 2000 Livres. Er liefert aber nicht nur Dekorationen für die große Oper; sein Freund Monnet, der sich lebhaft bemühte, der komischen Oper neuen Aufschwung zu geben und auf der Messe Saint-Laurent im Juni 1743 in möglichst glänzender Form mit einer Parodie der *Indes galantes* debütieren wollte, bat ihn um die Dekorationen und die Entwürfe zu den Kostümen für das Stück, die dann großen Beifall fanden. In dem von Monnet auf der Messe Saint-Laurent vom Jahre 1752 in siebenunddreißig Tagen erbauten Theater entwirft Boucher fast die ganze dekorative Anlage des Saales, den Plafond, die Wände, die Verzierungen und leitet alle Malereien. Und auf der Messe Saint-Germain vom Jahre 1754 findet man wieder Bouchers Hand und Pinsel in Tätigkeit, und ganz Paris strömt herbei und spendet der Inszenierung des Balletts der „chinesischen Feste" von Noverre lauten Beifall. Und diese Arbeiten, die Boucher für die beiden Opern lieferte, waren nicht dekorativ gemalte Kulissen oder unbedeutende, roh

behandelte Prospekte; es waren Bilder auf Leinwand in der Größe von drei Fuß zu zwei Fuß, wie jene Dekoration zum „Hameau d'Issé", die er in den Salon von 1742 geschickt hatte.

Diese Schaffenslust, diese fruchtbare Phantasie, die immer bereit war, sich in entzückenden Werken, in eleganten und geschmackvoll koketten Schöpfungen, in Modellen und Mustern für die Manufaktur von Vincennes zu verbreiten, kam Boucher bei der Leitung einer der größten Abteilungen im Kunstgewerbe des achtzehnten Jahrhunderts sehr zu statten. Oudry, der vom Finanzminister Fagon beauftragt war, die von Colbert gegründete und dann arg in Verfall geratene Manufaktur von Beauvais zu heben, sah sich gezwungen, den in allen Dingen des Luxus und in der Verteilung von elegantem Zierat und Schmuck so erfahrenen Maler mit seinen tausend Fähigkeiten zu Hilfe zu rufen. Und als der zum Direktor von Beauvais ernannte Boucher am 21. Juni 1755 in der Inspektion der Gobelinwebereien an Oudrys Stelle trat, begrüßten die durch Oudrys mürrische Inspektionsführung gereizten Werkführer und Angestellten die Einführung des neuen Direktors wie eine Befreiung und bedankten sich aufs wärmste bei Herrn von Marigny für diese glückliche und durchaus anerkennenswerte Wahl.

7

Psyche von Zephyr in den Palast Amors geführt, *Die Geburt der Venus*, *Das Bad der Diana*, *Die Schmiede Vulkans* hatten Boucher in die erste Reihe der Schule

seiner Zeit versetzt; da stellte er im Jahre 1753, um auf den Vorwurf, er male nur noch Staffeleibilder, zu antworten, den *Sonnenaufgang* und den *Sonnenuntergang* aus.

Auf dem ersten dieser sehr großen Bilder ziehen hoch am Himmel Amoretten den Schleier der Nacht beiseite und falten den Schatten wie ein Zelt zusammen. Aurora, den Schmuck des Morgensterns auf dem Haupt, entfaltet mit ihren Fingerspitzen die rosigen Strahlen in dem erwachenden Licht. Vom Tau des Tages, den sie verbreitet, erquickt, erhebt sich der junge Apollo in seiner werdenden Glorie; der Purpur fließt in breiter Schärpe um seinen Körper; unter seinen Füßen spritzt der Schaum der brandenden Wellen wie ein Dampf hoch auf und ballt sich zu einer Wolke zusammen. Eine geflügelte Göttin spannt ihm die Zügel seiner Quadriga an und schirrt seine im Äther stampfenden Rosse, während die Töchter der Doris, die Nymphen des Meeres, halb verborgen in der ihre Lenden umspülenden Flut, auf den Beinen des Gottes die Bänder seiner Sandalen knüpfen. Vor dem sich rüstenden Phoebus spielt ein kleiner Amor mit einer von Aurorens Hals gefallenen Perlenkette; Tritonen halten auf Muscheln mit dem Murmeln des Meeres, mit dem Hallen und Widerhallen des Echos Zwiesprache; im Rollen der Wogen hin und her schwankende Delphine mit rubinroten Augen und Nüstern schaukeln die auf ihren breiten, weichen Kopf sich stützenden Nereïden, die sich zum Beschauer wenden und ihm mit einem verführerischen, über die Schulter zugeworfenen Lächeln

ihren feuchten Rücken zeigen, wo noch die Welle in perlmutterglänzenden Tropfen trieft.

Im *Sonnenuntergang* entrollen auf dem oberen Teil des Gemäldes Amoretten und Genien den tiefdunkelblauen Mantel der Nacht. Der Tag erstirbt in Reflexen unter ihren Füßen, die er noch trifft. Inmitten violetter und rosiger Nebel, die sich nach unten in Finsternis verlieren, strahlt Apollo in der Apotheose der Dämmerung; über dem Rauschen grüner Wogen löst sich aus dem Dunkel ein Amorettenreigen heraus. Apollos Muschelwagen, den muntere Putten umtummeln, gleitet sanft ins Meer und steuert der Tiefe zu; von seinen weißen Rennern mit rosigen, das letzte Feuer des Tages sprühenden Nüstern ist der eine noch von silbernem Licht umflossen, der andere schon in Schatten getaucht. Der Gott, schlank wie ein Ephebe, springt auf und streckt die Arme nach Thetis aus. Wie zum Empfange des sehnsüchtig erwarteten Geliebten eilt ihm die Göttin auf einer in den Farben des Meeres schillernden Muschel entgegen; ihr Gewand ist mit den Nuancen einer Woge getönt, und in den Silberhaaren glänzt wie Puder der Schaum der Wellen. Eine bei ihr Zuflucht suchende und sich an ihrer Muschel festhaltende Nereïde weicht, ihre Hand kokett vor die Augen haltend, dem letzten Strahl des Gottes aus; und um Thetis herum wühlt ihr Hofstaat von Tritonen und Amoretten in das Wasser die Spur seiner Spiele, bis zu jener Gruppe verschlungener, sich wiegender Frauen, die das Meer badet, umschmeichelt und mit dem Rücken auf seinen bebenden Busen legt.

Mit diesen beiden Bildern hat Boucher seinen größten Triumph errungen. Sie haben den Strahlenglanz, das Leuchten, die Pracht jenes Sonnenwagens, der in den *Metamorphosen* das Feuer der Chrysolithe und der Edelsteine verbreitet. Sie bedeuten das höchste Ringen des Malers, sind die beiden größten dekorativen Leistungen seines Werkes. Sie haben einen Sturm von Begeisterung entfesselt, sind seine beiden blendendsten Stücke geblieben. Und doch, glaube ich, ist es für eine gerechte Würdigung von Bouchers Talent, wenn man die Gediegenheit seines Ruhmes ins Auge faßt, besser, ihn nach kleineren, minder glänzenden, weniger lauten Bildern zu beurteilen. Da er, einmal im Schwunge, flott herunter malt, so offenbart sich seine Persönlichkeit niemals glücklicher, als in jenen Kompositionen von bescheidenerer Ausdehnung, wo seine geistigen Kräfte und seine Hand die ganze Leinwand durchlaufen können, ohne der Ermüdung ausgesetzt zu sein. Eine in einem Vormittag mit dem Teufel der Phantasie im Leibe rasch hingestrichene Skizze, eine mit tausend rosigen Tönen hingeworfene Studie, eine Gruppe bläulich schimmernder Körper, die Studie eines Rumpfes, dessen matte Linie in einer nur verschwommenen und bleichen Deutlichkeit um ihr Dasein ringt, eine vor einem Betthimmel flüchtig entworfene Göttin: darin liegt der Beruf und der wahre Triumph dieser Malerei mit leichtem und fließendem Pinselstrich, dieses Malers, dessen Freunde sein Kolorit mit Rosenblättern, die in Milch schwimmen, verglichen. Und wenn von Boucher nichts anderes übrig geblieben wäre als jene ent-

zückende ruhende Venus der Sammlung Marcille, so könnte man doch in diesem Zauberer unmöglich ein großes Malertemperament verkennen und dem Koloristen nicht jene Gerechtigkeit verweigern, die selbst David ihm widerfahren ließ, als er sagte: „Nicht jeder ist ein Boucher".

8

Damals herrschte in Frankreich eine Frau, deren Protektion Boucher nicht fehlen konnte. Diese Mätresse des Königs, Frau von Pompadour, die die Klugheit besaß, aus ihrer Gunst eine Art Ministerium der Künste und der Wissenschaften zu machen, fand ihren Maler, als sie Boucher begegnete. Schien er nicht eigens für sie geboren zu sein? War er nicht der durchaus ihrer Herrschaft, ganz ihrem Geschmack entsprechende, von der Vorsehung ihr bestimmte Künstler, auf die Welt gekommen, herangebildet und groß geworden, um ihr Höfling, ihr Dichter, ihr Geschichtsschreiber zu werden? Ohne ihn würde dem Gesicht der Favoritin irgendein Akzent, irgendein Licht fehlen: er beleuchtet und vervollständigt die Persönlichkeit der Mäzenin in ähnlicher Weise, wie Bernis den Charakter der Staatsmännin deutet.

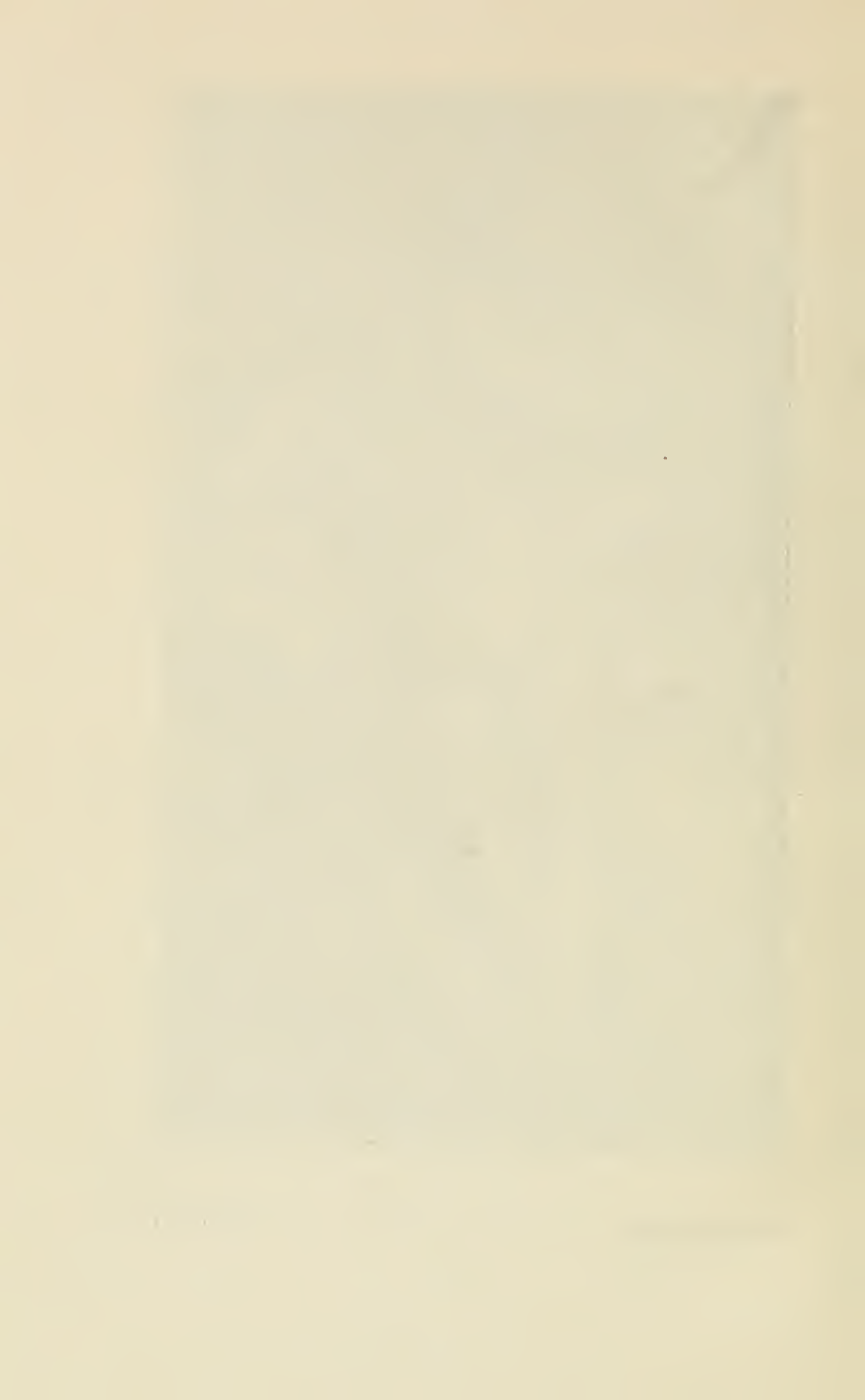
Seit Frau von Pompadour aus der Liebeslaune einer Nacht auf die Herrschaft über das Reich loszusteuern beginnt, fesselt sie Boucher an sich. Sie erteilt ihm Aufträge. Sie gibt ihm eine Art Dekorationsprivilegium für die Bauten und Schlösser des Königs. Schon im Jahre 1746 ließ sie ihn zwei für das Münzkabinett bestimmte Bilder, die „Beredsamkeit" und die „Astro-

nomie“ malen. 1747 hing sie sein Bild *Die Schmiede Vulkans* in das Privatgemach Ludwigs XV. in Marly, wie um damit ihren Schützling dem König in die Erinnerung zu bringen. Im Jahre 1750 beauftragte sie ihn mit einem Gemälde, das die Kapelle des Schlosses zu Bellevue zieren sollte; und im Schlosse selbst ließ sie ihn Malereien in chinesischem Geschmack ausführen in einem reizenden Boudoir, das mit vergoldeten Möbeln in persischem Stil ausgestattet war. Sie gab ihm Bilder in den lebhaftesten Farben und mit den lustigsten Einfällen in Auftrag für jene von ihr ausgedachte und entworfene Galerie, wo herrliche, von Verbeck gemeißelte Blumengirlanden die Phantasien des Malers umrahmten. Sie kaufte seine beiden großen Bilder, den *Sonnenaufgang* und den *Sonnenuntergang*. Wenn sie es für nötig erachtete, Ludwig XV. ausschweifende Anspielungen vor Augen zu führen, um die Liebe des Königs auf sinnlichem Wege wieder anzufeuern, so nahm sie ihre Zuflucht zu Boucher, der in einer Reihe von Rahmen eine Geschichte entwarf, die mit dem Schäferspiel begann und mit der Zote endigte. Als sie ihr Porträt zu haben wünschte, wählte sie neben La Tour Boucher, um ein Bild zu hinterlassen, das ihr Glück überleben und verhindern sollte, sie einem endgültigen Tode preiszugeben. Und Boucher malte sie in der lässigen Haltung, die das Liegen auf einer Chaiselongue mit sich bringt, mit der ins Leere gerichteten Aufmerksamkeit einer Frau, die geliebt wird und die mit halber Wendung des Kopfes auf die Liebe wartet. Frau von Pompadours rechter Arm stützt sich

auf ein Kissen aus gemusterter Pekingseide; ihr linker Arm hält schlaff ein Buch auf den Knien fest. Boucher gibt ihr ein wenig Puder und ein paar Blumen ins Haar; er malt sie mit viereckigem Halsausschnitt, indem er dort, wo die Büste ansetzt, den Ausschnitt dieser prächtigen, befalbelten, ganz mit kleinen Rosen bestreuten und reich mit Silberspitze besetzten blauen Robe ein wenig erweitert; und am Rande des Rockes erscheinen die beiden mutwilligen Füße der Favoritin in rosafarbenen, silbergestickten Schuhen, die sie ihrer Gewohnheit gemäß übereinander legt. Und überall sieht man Bänder und Schleifen, am Halse, auf der Schulter, in der Mitte des Mieders. Die Gestalt hebt sich von einem mit gelber Seide ausgeschlagenen Zimmer ab und scheint zwischen zwei faltenreichen Vorhängen aus der Tiefe eines Spiegels herausgelöst zu sein, der wie in einem Nebel eine Bibliothek zurückstrahlt; über den Büchern erhebt sich eine Standuhr in Form einer Lyra, deren Stunden ein Amor anzeigt. Auf dem Parkett, zu Füßen der Pompadour hat Boucher die Zerstreuungen und Liebhabereien seiner Schutzherrin gesammelt und gleichsam entfaltet: es liegen da Bleistifthalter mit Rötel und Kreide, eine offene Mappe mit Zeichnungen, ein halb aufgerollter Plan zu einem Schloß, Notenrollen, eine Radiernadel an einem Holzstiel zwischen einem ruhenden King-Charles und zwei hingestreuten Rosen. Ihr zur Rechten, mehr in ihrer Nähe, hat der Maler, wie es scheint, die ernsteren Dinge ihres Lebens, ihre Lieblingsbeschäftigungen charakterisieren wollen: man sieht



François Boucher *Nackte Frau*



hier einen kleinen Schreibtisch aus Rosenholz, einen Leuchter aus getriebenem Silber, das Siegel der Marquise, einen Wachsstock, einen entsiegelten Brief, eine in ein Tintenfaß getauchte Feder und, in einer geöffneten Schublade, Broschüren, Bücher, wappengeschmückte Bände in Maroquinleder und nochmals zwei Rosen, die die Frau inmitten all dieses Rüstzeuges der Favoritin und des ersten Ministers wohl ganz vergessen hat.

Dieses Porträt ist sozusagen eine Luxusaufmachung, das große Repräsentationsbild der Pompadour; die Koketterie herrscht darauf in absoluter Ungebundenheit; der Faltenwurf, der Band- und Schleifenschmuck, die verschwenderisch angebrachten Stickereien und Verzierungen aller Art sind von wahrhaft königlicher Pracht: es ist die große Toilette der Gunst im Krönungsornat.

Boucher war nicht nur der Schützling, er war auch der Vertraute der Pompadour. Er wurde bei ihr stets in das Zimmer geführt, wo Guay sein Steinschneiderrädchen handhabte. Die Favoritin beehrte ihn mit vertraulichen Mitteilungen über ihre Liebhabereien, ihre Projekte, ihre Wünsche. Sie fragte ihn um Rat in Dekorationsdingen, die sie erdacht hatte. Sie sprach mit ihm über jene Künstlerwelt, deren Patronat sie übernommen hatte. Sie verkehrte gern mit der Phantasie dieses Malers, der allem, was sie an Heiterkeit und Liebenswürdigkeit um sich haben wollte, eine so artige Gestalt zu verleihen wußte. Boucher war ein Sammler, mit dem sie über Raritäten zu plaudern liebte, ein Lehrer der Stecherkunst, der sie mit der Radiernadel

vertraut machte und die unsichere Hand der Stecherin beim Kopieren seiner Kupferplatten, des *Milchtrinkers*, des *Murmeltierführers*, des *Seifenbläsers*, und aller von Guay geschnittenen Steine führte. Er war der Künstler, dem sie ihre intimen Aufträge übertrug, dem sie die Arbeiten für ihre Privatgemächer, die Ausschmückung ihrer unmittelbaren Umgebung anvertraute. Täglich entdeckte sie ein neues Bedürfnis nach diesem zu allem bereiten Menschen, der ihr intimer Zeichner war. Wünschte sie Entwürfe für die Statuen ihres Schlosses zu Crécy, einen Amor oder ein Titelblatt zum Stechen, ein Porträt, das sie einer Freundin schicken wollte, so holte sie sich Boucher, der schnell ein paar Schäferfiguren als Modell für den Stecher entwarf, oder ein paar fliegende Putten skizzierte, oder mit wenigen Pastellstrichen ein Medaillon der Marquise, von Blumen und Sinnbildern umrahmt, improvisierte.

Frau von Pompadour hatte den König so daran gewöhnt, Bouchers Namen und Talent anzuerkennen, daß sie selbst nach ihrem Tode noch den Meister protegieren konnte; denn beim Tode Vanloos wurde Boucher, wohl sicher noch unter dem Einfluß der verschwundenen Favoritin, zum ersten Hofmaler des Königs ernannt[1]).

Und wir veröffentlichen hier zum erstenmal das Diplom, worin die königliche Protektion eine so schöne und schutzverheißende Sprache redet:

---

[1]) Als man Boucher dem König vorstellte, drückte dieser Fürst, der den Künstler der Glut und Leidenschaft seiner Werke nach für jünger gehalten hatte, sein Erstaunen darüber aus, ihn älter zu finden, als er geglaubt. „*Sire*,“ antwortete Boucher, „*die Ehre, mit der Majestät mich überhäufen, wird mich verjüngen.*“ Galerie françoise, von Restout.

„DIPLOM EINES ERSTEN HOFMALERS DES KÖNIGS FÜR DEN HOCHWOHLGEBORENEN HERRN FRANÇOIS BOUCHER

am 8. September 1765.

Bei seiner Anwesenheit in Versailles am achten September eintausend siebenhundert fünfundsechzig hat Seine Majestät, immer darauf bedacht, diejenigen zu belohnen, die sich in den schönen Künsten auszeichnen, und von dem Wunsche beseelt, seine besondere Gewogenheit jenen zu bekunden, die durch ununterbrochenen Fleiß auf die Stufe der Vollendung gelangt sind, und seine Wertschätzung, sowie die ihres Vaterlandes verdient haben, der Ansicht Ausdruck gegeben, daß niemand würdiger sei, die durch den Hintritt des hochwohlgeborenen Herrn Carle Vanloo erledigte Stellung seines ersten Hofmalers auszufüllen, als der hochwohlgeborene Herr François Boucher, wählendes Mitglied der königlichen Akademie für Malerei und Skulptur. Der Ruhm, den er sich in dieser Kunst durch die Überlegenheit seiner Talente, durch die große Anzahl der von ihm geschaffenen schönen Werke erworben hat, der Eifer, mit dem er sich seit eintausend siebenhundert achtundvierzig der Leitung der königlichen Gobelinmanufaktur angenommen hat, bestimmen Seine Majestät, ihm diesen ehrenvollen Titel zu bewilligen, der, indem er die Wahl Seiner Majestät rechtfertigt, seiner Akademie für Malerei und Skulptur zu erkennen gibt, wie außerordentlich große Stücke sie auf jedes ihrer Mitglieder hält und in wie hohem Grade ihr die Dienste dieser Vereinigung Freude bereiten.

Aus diesem Grunde legt Seine Majestät hinfort besagtem Boucher die durch den Tod des hochwohlgeborenen Herrn Carle Vanloo freigewordene Stellung seines ersten Hofmalers in die Hände, um durch ihn Freude und Nutzen hieraus zu genießen, mit allen dazu gehörenden Ehren, Amtsgewalten, Machtbefugnissen, Bevorzugungen, Vorrechten, Vergünstigungen und Freiheiten, und zwar dieses, so weit es Seiner Majestät gefallen wird. Sie tut hiermit zu wissen und befiehlt dem Hochgeborenen Herrn Marquis von Marigny . . . gegenwärtiges Diplom, das Seine Majestät zur Versicherung des königlichen Willens unterzeichnet und durch mich, den geheimen Staatsrat und Minister des königlichen Hauses und der Finanzen, hat gegenzeichnen lassen, unverzüglich in den völligen und ungestörten Besitz des hochwohlgeborenen Herrn Boucher gelangen zu lassen." Unterzeichnet: Louis; weiter unten: Bertin.

9

Was sagte aber die Kritik der Zeit von diesem Meister, der so ganz nach dem Bilde jener Gesellschaft, deren verzogener Liebling er gewesen zu sein scheint, geraten war? Wie beurteilte das achtzehnte Jahrhundert den aus seinem Schoße geborenen, mit allen seinen Reizen beschenkten Maler, den Spießgesellen aller seiner Moden, den Künstlerkandidaten, dem es die Unsterblichkeit verleihen sollte, nach der er geizte und die er verdiente?

Die Kritiker stimmten damals überein in der Bewunderung seiner immer prächtigen, reichen, groß-

zügigen und durchaus tüchtigen Kompositionen, seiner gefälligen und blühenden Farbe, der entzückenden Weichheit seiner Attitüden, der glücklichen Anordnung seiner Gruppen, der malerischen Note seiner lebendig aufgefaßten Schäferstücke, seiner Spaziergänge. Sie erkannten ihm eine heitere, strahlende, lebhafte und fruchtbare Phantasie zu, graziöse, geschmackvolle Gesichter, Mannigfaltigkeit und gewählte Stellungen. Sie waren fast einmütig geneigt, zu finden, daß er historische und landschaftliche Bilder, Architektur-, Frucht- und Blumenmotive vorzüglich male; daß er gleich gut komponiere und zeichne. Sie lobten die Beschwingtheit seines fließenden Pinsels, seine vollkommene Vertrautheit mit der Behandlung des Lichtes, wodurch er schöne Wirkungen zu erzielen wußte, seine Kompositionen in freier Luft, seine dem Nackten als Fassung oder Folie dienenden Hüllen. Ja, die Kritiker gingen sogar so weit, in den Jungfrauen seiner Darstellungen der Geburt Christi und seiner heiligen Familien einen überirdischen Zug zu erkennen: allerdings machten ihn dieselben Kritiker auf den Kopf der kleinen Coupé von der Oper als auf ein für eine Madonna passendes Modell aufmerksam.

In diese harmonischen Beifallskundgebungen der Kenner und der angesehenen Kunstrichter, die nur ein schwaches Echo der allgemeinen Begeisterung und der Götzendienerei des Publikums waren, schlich sich kaum hie und da eine Stimme ein, die Boucher zaghaft, fast furchtsam anklagte, er gäbe seinen Physiognomien gar zu viel Geziertheit, er male zu grell, er sei zu ober-

flächlich glänzend, er verteile, zerstreue die Lichter zu sehr, setze sie nicht genügend in Kontrast mit den Schatten, er verfalle zu oft und zu leicht in purpurne Farbengebungen[1]), er habe nicht genügend Ruhe, er zeige Frauen, die mehr hübsch als schön, mehr kokett als vornehm seien, er bringe zu sehr mit Falten überladene, gar zu zerknitterte Gewandungen an, die das Nackte nicht vorteilhaft genug hervorheben, und schließlich fehle es ihm an Ausdruck.

Aber diese wenigen Stimmen wurden erstickt von dem rauschenden und überschwenglichen Beifall der öffentlichen Meinung, von der Begeisterung, die folgende Zeilen schrieb: „Bouchers Pinsel ist ein Zauberer, der alle Funktionen der Seele aufhebt, um nur eine liebevolle Bewunderung in Tätigkeit zu lassen. Boucher wurde der Glanz des Erfolges, die Popularität, zuteil. Seine Berühmtheit strahlte nach allen Seiten und herrschte überall. Die seinen Namen und sein Talent umgebende Bewunderung war einer in der Luft liegenden Ansteckung ähnlich. Die zum Studium der Meisterwerke nach Italien pilgernde Jugend ging mit seinen Bildern vor Augen auf die Reise; und wenn sie aus Rom heimkehrte, so erschien sie nicht etwa mit einer Ausbeute an Lehren, die sie dem Verkehr mit den großen Meistern der Vergangenheit zu verdanken hatte, sondern mit der Erinnerung an den

---

[1]) Auf diesen Vorwurf, seinem Fleisch den Widerschein eines roten Vorhanges gegeben zu haben, antwortete Boucher, er müsse die Schwäche seiner Augen dafür verantwortlich machen, die ihm, wie er sagte, nur eine erdfahle Farbe an den Dingen zeige, wo andere Zinnober zu erblicken glauben. — Galerie françoise, von Restout.

Pariser Meister, mit der Nachahmung Bouchers in den Spitzen ihrer Pinsel. Es sah also ganz so aus, als ob seine Schule die der Zukunft werden sollte.

Ein Mann nur widersetzte sich energisch, in ziemlich grober Weise dem Taumel, diesem einer Hexerei nicht unähnlichen, bestrickenden Zauber, den das Talent des Malers auf seine Zeitgenossen ausübte: das war Diderot. Jeden Augenblick erhebt er sich mit seiner ganzen Kraft und seinem ganzen Schwung gegen die Malerei und den Erfolg Bouchers; sowie ihm nur Bouchers Name unter die Feder gerät, scheint er plötzlich seine ganze Kaltblütigkeit zu verlieren wie bei der Erwähnung eines persönlichen Feindes. Er steinigt den Götzen, entstellt den Maler, ohrfeigt den Menschen. Man höre ihn, wenn er im Salon vor einem allgemein bewunderten Bilde Bouchers stehen bleibt, wie er sein Urteil, seine Verachtung, seinen Zorn kurz und bündig in grimmige, von der Wut diktierte Worte prägt: „Entlehnte Reize à la Deschamps . . . leere Gesichter, nichts als Schönheitsgrübchen, eine Menge Schminke, Flitterkram, geile Frauenzimmer, ausschweifende Satyrn, jämmerliche Bastarde des Bacchus und des Silen . . . eine Herabwürdigung des Geschmacks, der Farbe, der Komposition, des Charakters, des Ausdrucks, der Zeichnung . . . die Phantasie eines Menschen, der sein Leben mit den Prostituierten niedrigsten Ranges verbringt . . .“ Das ist alles, was Diderot in dem Werke Bouchers sieht, jenes Boucher, von dem er eines Tages, sich plötzlich vergessend, sagen sollte: „Niemand beherrscht wie Boucher die künstlerische Behandlung

von Licht und Schatten.“ Aber hüten wir uns wohl, Diderot für einen unfehlbaren Richter zu halten: er ist in seinem Geschmack sehr launisch. Das Genie dieses wunderbaren Schriftstellers ist die Leidenschaft; und selbst seine Kritik, mit ihrem Feuer, ihrem prächtigen und kühnen Vordringen, ihren lebendigen Schilderungen, ihrer Fülle an Ideen und Farbe, ihren Improvisationen, ihren Apostrophen, ihrer immer unmittelbar gesprochen wirkenden Rede, die bald ruhig plaudert, bald sich zur Begeisterung erhebt, ist nichts als Leidenschaft; immer wird sie vom Sturm eines großartigen instinktiven Begriffsvermögens getragen; aber die Mäßigung eines gerecht urteilenden Gefühls bleibt oft aus. Und dann, ist Diderots Würdigung immer durchaus persönlich gewesen? Die Künstler, die ausübend tätigen Fachleute seiner Umgebung, in deren Kreis er sich die Technologie der Kunst zu eigen machte, die Cochin, Chardin, Falconet, beeinflußten vielleicht seine erste Regung vor einem Bild, einer Statue oder einer Zeichnung durch ein Gespräch, eine Bemerkung, einen Atelierwitz. Schöpfte der Kritiker nicht oft in gutem Glauben die Strenge seiner Ansichten aus einer Rivalität der Fachgenossen? Aber man braucht gar nicht so weit zu gehen: es hatte seinen guten Grund, daß der Kritiker es Boucher gegenüber an Gerechtigkeit fehlen ließ. Erinnern wir uns, daß Diderot Chardin anerkannt und Greuze entdeckt hat. Diderot war vor allem, wenigstens glaubte er es, ein Kunstphilosoph, der Apostel einer für die Menschheit nützlichen und förderlichen Kunst. Er verkündete laut, daß das Schöne



François Boucher *Madame de Pompadour*



nicht nur die Bestimmung habe, als etwas Schönes, sondern auch als etwas Gutes zu wirken. Er forderte von den Werken der bildenden Kunst eine praktische Lehre, einen Beitrag zu der in der Gesellschaft verbreiteten Gesamtsumme von moralischen Wahrheiten oder Gefühlen. Ein für die Beurteilung Bouchers allerdings merkwürdiger Standpunkt, der Diderot unbedingt dahin führen mußte, Bouchers Verherrlichungen der Liebe ernsthaft vorzuwerfen, daß sie zu nichts, nicht einmal zum Hanfspinnen nutz und keiner Beachtung wert seien!

Boucher verdient diese grausame Strenge Diderots ebensowenig, wie er den rasenden Beifallssturm des Publikums, der Gesellschaft, der Frauen und der Durchschnittsmeister seiner Zeit verdiente. Er ist weder ein Fächerkleckser noch ein „Meister in allen Fächern". Er ist einfach ein origineller und höchst begabter Maler, dem nur eine hervorragende Eigenschaft, das Rassemerkmal der ganz großen Maler, gefehlt hat: die Vornehmheit. Er hat eine Manier, aber keinen Stil. Daher steht er so tief unter Watteau, mit dem ihn die gebildete Welt in einem Atem nennt und so gern verbindet, als ob es eine Gleichstellung gäbe zwischen Boucher und dem Meister, der den Geist auf die Höhe des Stils gehoben hat. Die elegante Alltäglichkeit ist das Charakteristikum Bouchers. Nicht nur im Gesamt der Komposition, sondern auch schon im Umriß seiner Linien, in den Gliedmaßen seiner Leiber, in der Betonung seiner Köpfe fehlt es ihm an einem Ausdruck, einem Charakter, einer gewissen seltenen und köstlichen

Anmut, die von der Banalität der Schnellfertigkeit unberührt bleiben. Kurz, selbst dann, wenn seine Phantasie außerordentlich leicht schafft und seine Hand überaus glücklich ist, hat seine Zeichnung und seine Modellierung irgendeine gewohnheitsmäßige Rundung, eine unkeusche Weichheit. Will man alles sagen und dabei vor einem Ausdruck der Ateliersprache, die des Malers Talent etwas grob kennzeichnet, nicht zurückscheuen, so müßte man etwa das Wort gebrauchen: er hat etwas von der Kanaille.

Der Maler in Boucher war dem Zeichner weit überlegen. Es steckte, wie gesagt, eine große koloristische Veranlagung in ihm, und er ist vielleicht das größte Malertemperament der französischen Schule. Aber dieser geborene Maler, der sich um die Mitte seiner Laufbahn zu einer reifen, wahren Farbengebung aufzuschwingen vermocht hat, die warm war wie ein Sonnenuntergang einer der Schulen Italiens, ist durch die Versuchungen und Ansprüche des Kunstgewerbes verführt und verdorben worden. Man hat es wohl bisher übersehen: der Wandteppich hat aus Boucher einen Dekorateur gemacht. Man verfolge seine Gemälde und seine Farbe, und man wird von Jahr zu Jahr den wachsenden Verfall feststellen können, den die Aufträge der Gobelinmanufakturen von Paris und Beauvais in der Tonleiter der französischen Malerei, die am Anfang des Jahrhunderts in Lemoines „Omphale“ und Watteaus „Fahrt nach Cythera“ so verheißungsvoll zutage tritt, angerichtet haben. Je mehr Boucher für die Weber eines Cozette und Audran arbeitet, um so mehr füllt

sich seine Malerei mit falschen Tönen, um so blasser und gleichzeitig auch gleißender wird seine Farbe. Da er gezwungen ist, sich den Harmonien der Wolle und der Seide zu beugen, die Geltung der Schatten beiseite zu lassen, der lauten und hellen Farbe große Opfer zu bringen, an allen Ecken und Enden der Komposition blitzende, schimmernde, lichte Wirkungen anzustreben, gerät Boucher mit seinen Tönen schließlich in eine Verwässerung und in ein ewiges Einerlei. Seine Blätter und Pflanzen verlieren sich in Blau, seine Bäume in Grau, seine Fernen in Lila, seine Lichter in hartem Weiß; und schließlich ersetzt das Tonregister des Teppichwirkers in den Händen Bouchers so völlig die Palette des Malers, daß er nur noch Ofenschirmgefilde, rosa angehauchte Figuren und Tapetenfeerien in transparenter Manier rasch hinzustreichen scheint.

10

Mancherlei Würden und Auszeichnungen wurden Boucher zuteil, dessen Ruf sich in Europa verbreitete, und den die Akademie von St. Petersburg zum Ehrenmitgliede ernannte. Im Jahre 1765 war ihm nach dem Tode Vanloos die Würde des ersten Hofmalers des Königs verliehen worden[1]), und um ihm die ganze Erbschaft Vanloos zu überlassen, erkannte man ihm auch die Stellung des Direktors der Akademie

[1]) Wir fügen hier die Daten der akademischen Beförderungen Bouchers bei: in die Akademie aufgenommen 1731; zum außerordentlichen Professor ernannt am 2. Juli 1735; zum ordentlichen Professor ernannt 2. Juli 1737; ins Rektorat gewählt am 29. Juli 1752; zum Rektor ernannt am 1. August 1761; zum Direktor befördert am 23. August 1765.

zu, die nicht immer mit der des ersten Hofmalers des Königs verbunden war.

Bouchers Leitung war eine ziemlich dürftige; er war schon alt, leidend und ganz mit seinen Gemälden beschäftigt, die ihm mehr als fünfzigtausend Livres im Jahr einbrachten. Ihm fehlten Neigung, Kraft, Muße und Tatkraft zur Verwaltung dieses anstrengenden Amtes, zur Überwachung all dieser Werke der Malerei und Skulptur, zur persönlichen Leitung der Schule und zur gewissenhaften Erfüllung seiner Patronatspflichten gegen die akademischen Kunstjünger. Er machte es wie sein Vorgänger, übernahm den Titel und die Vorteile der Stellung und überließ die Arbeit und die Erledigung der Einzelheiten Cochin, der schon unter Vanloo die Akademie geleitet hatte. Bei einem solchen Direktor, der sich um nichts kümmerte und die Dinge gehen ließ, wie sie gingen, kam es schließlich so weit, daß die sechshundert Livres für die Modelle der Akademie nicht bezahlt wurden und daß es mit dem Stipendium der jungen Schüler nicht besser bestellt war, die ohne die Suppe Michel Vanloos kaum etwas zu essen gehabt hätten. Einen Augenblick lang war die Akademie, da sie nur auf ihr Einkommen aus dem Verkauf des Katalogs auf den Ausstellungen angewiesen war, nahe daran, geschlossen werden zu müssen: erst als ihr eine Spende von Kunstfreunden zu Hilfe kam, war sie davor bewahrt. Diderot entwirft diese Schilderung der Akademie im Jahre 1769. Aber vielleicht übertreibt Diderot ihre Nöte; es fällt schwer anzunehmen, daß Boucher bei seinem gütigen und groß-

mütigen Charakter die Sorglosigkeit so weit getrieben haben sollte, daß sie schließlich auf einem Punkt völliger Gefühllosigkeit angelangt wäre. Als sicher und wahr jedoch steht fest, daß er ein Direktor ohne Eifer und ohne Initiative war.

11

Boucher verließ in diesen Jahren sein Atelier, wo er sich von allem abschloß, um zu arbeiten, nur zu einer kurzen Reise. Im Jahre 1766 nahm Randon de Boisset, als er umfangreiche Erwerbungen plante, den Maler, von dessen Rat und Geschmack er unterstützt zu werden wünschte, mit nach Holland, in das Vaterland Rubens', wo man im achtzehnten Jahrhundert in den französischen Maler so verliebt war, daß man ihn *den einzigen Boucher* nannte.

Das Ende seines Lebens verfloß in seinem Atelier, wo er sich so wohl und behaglich fühlte und wo er sich mit den Garben all der bezaubernden Töne, mit all den Blitzen und leuchtenden Farben, die er auf die Leinwand streute, in enger Berührung befand. Er lebte hier inmitten der Dinge, denen seine Palette ihre Strahlen entnahm, in einer Welt blendenden Glanzes und in einer verschwenderischen Farbenglut, die den Widerschein ihrer Flamme und den berückenden Zauber ihres Lichtes auf seine Malerei warf. Je älter er wurde, um so eifriger umgab er sich mit dem magischen Gefunkel der Edelsteine, das seine Augen erwärmte und seinem Genius neue Kraft und neues Feuer lieh; er häufte in seiner Werkstatt allerhand blitzendes Gestein an, edle Mineralien, Bergkristalle,

thüringische Amethyste, Zinn-, Blei-, Eisenkristalle, Eisenkies und goldgelbe Schwefelkieswürfel. Bruchgold, gediegenes Silber in Wucherungen, taubenhalsfarbige und wie ein Pfauenschweif schillernde Kupfererze, Lapislazuli, sibirischen Malachit, Jaspis, Puddingsteine, Edelkiesel, Achate, Sardonyx, Korallen; kurz, der ganze Inhalt des Schmuckschreines der Natur lag überall auf den Etageren umher. Dazu gesellten sich in diesem wunderbaren Museum himmlischer, dem Schoß der Erde entlockter Farben alle möglichen Sorten von Muscheln mit ihren tausend zarten Schattierungen, ihren prismatischen Wirkungen, ihren schillernden Reflexen, ihrem Aufblühen in Regenbogenglanz, ihrem zarten und blassen Rosa, das an eine in Tau gebadete Rosenknospe erinnert, ihrem sanften Grün, das dem kühlen Schatten einer Welle gleicht, ihrem wie von einem Strahl des Mondes gestreichelten Weiß: da lagen Röhrenmuscheln, Trompetenmuscheln, Purpurmuscheln, Seetonnen, Spiralmuscheln, Gehäuse der Porzellanschnecke, Austernschalen, Kammuscheln, Herzmuscheln, Miesmuscheln, Perlenwucherungen und selten schöne Perlmutterstücke. Alles das war in Gruppen als Schmuck auf den Boulemöbeln, auf den Schränken aus Amarantholz verteilt oder auf Tischen aus orientalischem Alabaster neben Leuchtern aus geschnitztem Holz ausgebreitet.

Aber er war hier nicht nur von einer Palette umgeben. Außer dieser idealen Stufenleiter feenhafter Farben fand seine Phantasie hier noch in unmittelbarerer, handgreiflicher Form Nahrung. China, die

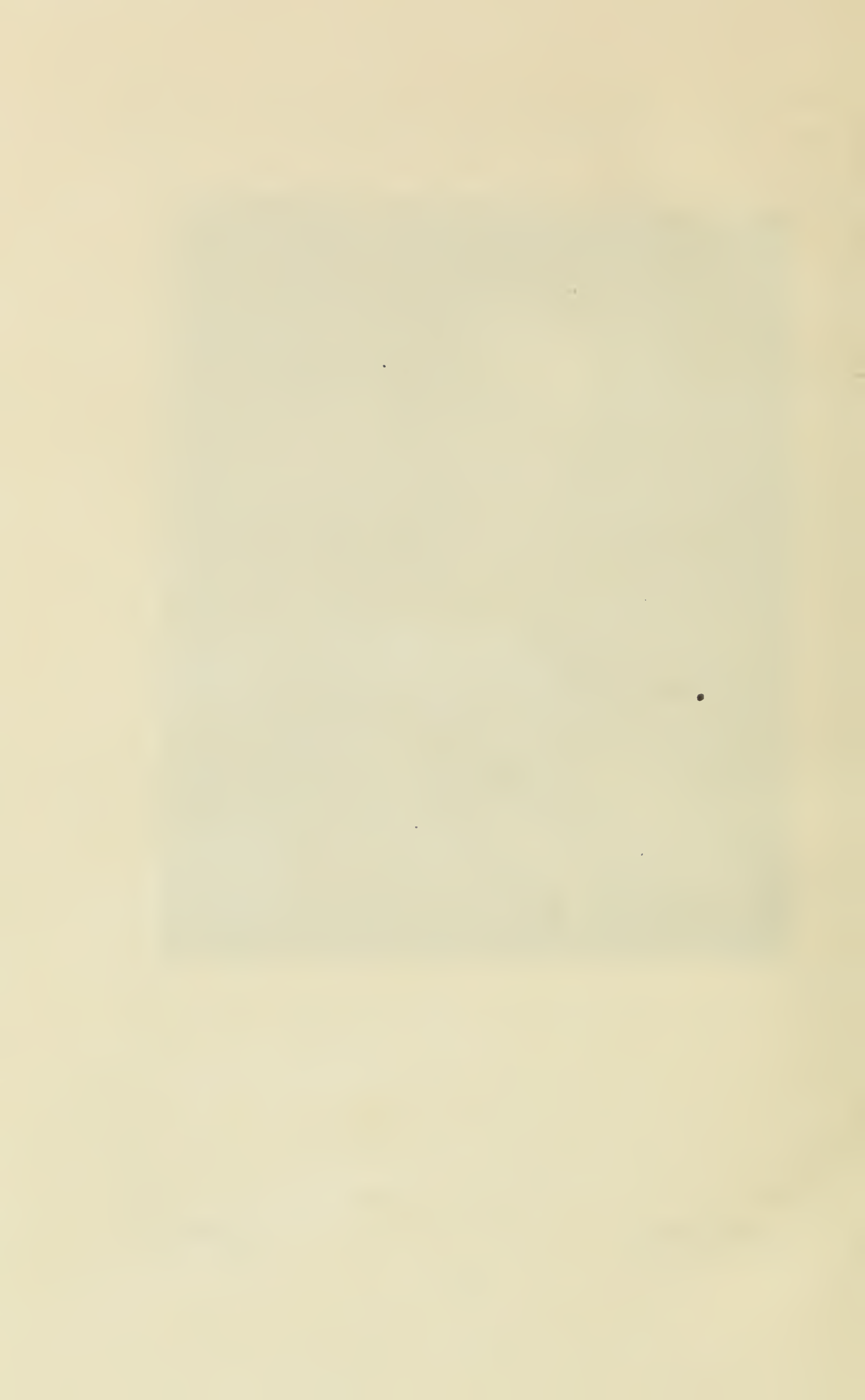
vom achtzehnten Jahrhundert vergötterte Heimat des Kapriziösen, hat dieser Künstlerlaune eine Menge von seinem köstlichen mattgrünen, himmelblauen, hechtgrauen, gesprenkelten Porzellan und alle möglichen auserlesenen und phantastischen Kuriositäten zugeführt, von dem in einem kunstvollen Bastgeflecht steckenden Schüsselwärmer mit Henkeln bis zu einer Rechenmaschine; in diesem kleinen Kreise saß Boucher und ergötzte seine Phantasie an diesen Chimären, hatte seine helle Freude daran und vergaß alles andere, mochten die Kritiker der Zeit ihm deswegen noch so viele Vorwürfe machen; dann warf er mit aller Liebe auf Papier und Leinwand, auf Supraporten, auf Fächer und auf die Empfehlungskarten der Kunsthändler die von Watteau übernommenen barocken Kostüme und Figuren, die unter der Hand des Hofmalers der Frau von Pompadour aus China eine der zahlreichen Provinzen des Rokoko machen sollten!

In dieser Umgebung, in diesem Paradies seines Kunstsinns lebte Boucher glücklich. Man stellt sich ihn vor, wie er neben seinem Farbenkasten mit elf Schubfächern sitzt und den Stein zum Reiben des Porphyrs in seiner Nähe hat, wie er seinen mit Elfenbeineinlagen geschmückten Malstock in der Hand hält und seinen Blick zerstreut über alle die kleinen Modelle, die die Wände zieren, schweifen läßt: das kleine Schiff, die kleine Galeere, die kleine Kanone, die kleine à la Dalène bespannte Kutsche, alles reizende Sächelchen, die aber weniger von ihm zu Rate gezogen werden, als folgende: ein kleiner Pflug, eine kleine Egge, ein

kleiner Schubkarren, ein kleines Faß, ein kleines Fischerboot, ein kleiner, spielzeugartiger Gutshof mit allem Zubehör, landwirtschaftliche Geräte in Miniatur, kurz alle die Sachen, die man in buntem Durcheinander auf jedem seiner Schäferspiele wiederfinden kann. Und in dieses Atelier, wo alle Augenblicke irgendeine neue Rarität oder irgendein soeben erworbener entzückender Kunstgegenstand Einzug hielt, wo die dickbändigen Mappen sich immer noch weiter mit Zeichnungen füllten, ohne daß Boucher sie jemals voll genug fand, kamen täglich nach dem Diner ein paar intime Freunde und verbrachten dort viele Stunden. Sie bewunderten die Erwerbung, den neuen Gegenstand, die schöne Lockung, der Boucher nicht hatte widerstehen können. Dann ergötzten sie sich daran, ihm beim Malen oder Zeichnen zuzuschauen, da es ihnen Freude machte, Zeuge sein zu können, wie unter dem Gekritzel seiner Stifte eine Form geboren wurde und sich so schnell zu einem Ganzen fügte, und da das seltene Schauspiel einer göttlich beschwingten Schaffenskraft, einer unerschöpflichen Fruchtbarkeit den größten Reiz auf sie ausübte. Sie warteten auf die gelungenen Zeichnungen, auf die geglückten Kompositionen, diese mit hohem Schwung gesegnete Begeisterung, um sie im Fluge zu entführen. Als erster muß da Herr von Sireul genannt werden, der, durch den Tod des Malers im höchsten Grade zum Sammeln seiner Zeichnungen, der ersten Entwürfe seiner bedeutendsten Kompositionen angespornt, jene erstaunlich reiche Sammlung hinterlassen sollte, die vomTaxator mit derBezeichnung



François Boucher *Junge Frau*



Monsieur Bouchers Portefeuille so zutreffend getauft wurde.

Liebenswürdige Gesellschaft, vertraute Freundschaft, Beliebtheit bei den Sammlern, angenehmes Geplauder, dessen leichtbeschwingte Rede die Arbeit munter begleitet, aus all den tausend glänzenden Sachen geschöpfte Schaffenslust, lichtes Gefunkel in dem Feuer der vielen seltenen Mineralien, überall auftauchende Echos von des Malers Gedanken und Phantasien — mit einem Wort, es fehlte Boucher nichts an diesem Ort, wo er sich seiner Muse so nahe fühlte, daß er einmal in dem holden Wahn lebte, Venus und Amor hätten ihn dort besucht.

Ein Bild, das uns Boucher in seinem Atelier zeigt, besitzen wir leider nicht. Wir haben jedoch das Pastellbild von Lundberg im Louvre; es zeigt ihn jung, mit angeregter und gleichsam angefachter Physiognomie, glänzendem Auge, lebhafter, glücklicher Miene; Lundberg scheint des Meisters Züge in der feurigen Stimmung eines Soupers, in der Teilnahme an prickelnden Reden, an lachenden Unterhaltungen erhascht zu haben. Außerdem besitzen wir noch das bei seiner Aufnahme in die Akademie von Roslin gemalte[1]), von Salvator Carmona gestochene Porträt, das offizielle Bild des Malers, dem es bestimmt war, des Königs erster Hofmaler zu werden. Er trägt darauf ein reiches Samtgewand; die feinsten Spitzen falten sich auf seiner Brust zu einem Jabot und winden sich bauschig um seine mit dem Kreidehalter bewaffnete Hand. Man

[1]) Dieses Porträt ist im Musée de Versailles. (1864! — Der Übersetzer.)

beachte besonders seinen Kopf, seine große und starke Nase, seine vorspringenden Augen, seine dicken, Falten werfenden Lider, seinen breit geschnittenen, in fleischige Fülle gebetteten Mund, feucht wie der Mund Pirons, seine scharf ausgeprägten Züge, seinen klugen Blick: es vereinigt sich alles zu dem liebenswürdigen Gesicht eines alten Epikureers, zu einer sympathischen Physiognomie, die nur Güte, Heiterkeit, Sinnlichkeit und geistreiche Genußsucht atmet. Und der Mensch strafte, nach dem übereinstimmenden Urteil aller Zeitgenossen, seine Maske keineswegs Lügen; ein leicht empfängliches Herz, ein zuvorkommender und uneigennütziger Charakter, freigebig bis zur Verschwendung mit dem, was er hervorbringt, unfähig jeder niedrigen Eifersucht, über gemeine Gewinnsucht erhaben und sich dagegen sträubend, mit seiner Beliebtheit Mißbrauch zu treiben, um den Preis seiner Gemälde in die Höhe zu schrauben, jeder Art von Intrige rundweg abgeneigt und seinem Talent und der glücklichen Fügung der Umstände die Sorge für sein Vorwärtskommen überlassend, so schildern ihn ihre Berichte. Man höre weiter, was sie melden: es hätte kaum einen Maler gegeben, der schneller bereit gewesen wäre, sich über die Fehler seiner Malerei lustig zu machen, als er selbst, keinen Menschen mit größerer Nachsicht gegen andere, allerdings auch keinen Menschen mit einer größeren Neigung für allerhand Laster und Ausschweifungen, namentlich für das liebenswürdigste der sozialen Laster, eine zu große Vergnügungssucht, die er sein Leben lang behielt im Verein mit Tocqué, der ebenso vergnügungssüchtig war wie

er, und mit Monnet, dem Theaterdirektor, der genau so gern drauf los lebte wie Tocqué; ein lustiger Zecher, ein amüsanter Flausenmacher, der die von Wein, Weib und Gesang in ausgelassene Stimmung versetzten Tafelrunden mit dem übermütigen Geist des Ateliers würzte, dessen Witz in seinem Munde niemals grob und beleidigend wurde: — das ist Boucher.

Als ein Freund der Jugend, der sich gern mit ihr umgab, der aus dem Verkehr mit ihr neue Kräfte schöpfte, gewährte er zu jeder Stunde ungehinderten Zutritt zu seinem Atelier. Da er jenes Tasten, jenes oft vergebliche Ringen, jene Unsicherheiten der Hand, die einen Maler beim Schaffen sich verbergen lassen, nicht kannte, erteilte er Unterricht bei offenen Türen, indem er sagte, daß er nur mit dem Pinsel in der Hand einen Rat erteilen könne; und zwei oder drei von ihm auf die Leinwand des Kunstjüngers gelegte Pinselstriche wirkten auf den jungen Maler belehrender als alles, was er ihm hätte sagen können. Diese Jugend brachte ihm auch viel Liebe entgegen, die sich hauptsächlich auf jenes gesunde und gerade Gefühl richtete, das ihn veranlaßte, berechtigte Ansprüche zu unterstützen und mit der ganzen Wärme seines Charakters der Gerechtigkeit seine Stimme zu leihen. Sie erinnerte sich dessen, was er für Vien getan hatte. Als Vien nach seiner Rückkehr aus Rom auf seine Bewerbung um Aufnahme in die Akademie zweimal abschlägigen Bescheid erhalten und die erste Ablehnung mutig ertragen hatte, durch die zweite jedoch sehr niedergeworfen worden war, erklärte er, daß er für immer auf die Ehre verzichten

wolle, der Akademie anzugehören. Als Boucher seine Gemälde gesehen hatte, fiel er dem verzweifelten Kandidaten um den Hals und sagte ihm zum Trost, daß, wenn ihn seine Kollegen nicht aufnähmen, er, Boucher, niemals wieder seinen Fuß in die Akademie setzen würde. Im Jahre 1767 hatte eine Intrige Pigalles und Lemoines den ersten Preis für Bildhauerei an Moitte gelangen lassen zum Schaden Milons, dem das allgemeine Urteil diesen Preis zuerkannte. Als nun die ganze Schar der Akademieschüler auf der Place du Louvre versammelt war und gerade Moitte auf dem Rücken des Milon, der sich vierbeinig fortbewegen mußte, die Runde um den Platz machen sollte, erhob sich in dieser empörten Jugend ein Spott- und Hohngelächter gegen Cochin, Pigalle und Vien, deren Parteilichkeit die Schüler auf die Weise straften, daß sie mit ihren Rücken ein doppeltes Spalier bildeten und dann die Meister hindurch marschieren ließen; als jedoch Boucher erschien, drehte sich die ganze Jugend plötzlich um, zeigte ihm ihr Antlitz, schloß einen Kreis um ihn und umarmte ihn: er hat sich dann mit aller Kraft der Intrige entgegengestellt und mit Dumont und Vanloo die Sache Milons und damit die Sache aller Schüler unterstützt.

12

Boucher hatte einen Sohn, und es bereitete ihm im stillen Kummer, daß er ihn nicht zum Erben seines Namens erziehen, nicht für die Historienmalerei heranbilden konnte. Dieser Sohn beschränkte sich bescheiden und ohne viel von sich reden zu machen auf die Archi-

tektur und Ornamentik[1]). Der Meister hatte auch zwei Töchter, deren ältere er an Deshayes verheiratete. Deshayes starb mit vierunddreißig Jahren in der Blüte seiner Kraft und seines Talentes und hinterließ das schöne Bild „Der Tod des heiligen Benedikt", das der französischen Schule fast einen Meister versprach; seine Frau folgte ihm wenige Jahre später ins Grab.

Boucher hatte seine zweite Tochter dem Maler Baudouin gegeben[2]). Das war ein Mensch von Talent und ein famoser Sittenmaler, mögen die Urteile seiner Zeit, die die unserige vertrauensvoll wiederholte, über ihn gesagt haben, was sie wollen. Man stelle ihn in seinem Jahrhundert neben Crebillon den Sohn und man wird ihm den Platz, der ihm gebührt, angewiesen haben. Er hat die Leichtigkeit, die pikante Verwegenheit, die köstlich feine Indezenz, den allerliebsten Ton, die delikate Tändelei, die durchaus freie Darstellung und den echt französischen Stil der besten Stücke aus „*Die Nacht und der Augenblick*". Er ist kein zotenreißender Miniaturenmaler; er ist ein Zeichner der Galanterie, ein von allen lockeren Zügen der raffinierten Eleganz seiner Zeit inspirierter, immer feiner, immer geistreicher Zeichner, der in einer Reihe von Szenen à la Collé das ganze Gesellschaftstheater des Jahrhunderts lebendig

---

[1]) Juste Boucher, der Sohn des Malers der Grazien und das Patenkind Meissonniers, erhielt zweimal, 1761 und 1763, den zweiten Preis für Architektur, wurde 1764 nach Rom geschickt und kehrte 1767 nach Frankreich zurück, wo er sich als ein ziemlich Unbekannter der Architektur und der Wohnungsdekoration widmete; er starb 1781.

[2]) Die Doppelhochzeit der beiden Töchter Bouchers mit Deshayes und Baudouin fand am 8. April 1758 statt.

dargestellt vorüberziehen läßt. Durch das seinen Kompositionen verliehene Gefühl, durch das unmittelbare Leben in dem ganzen Aufbau allen Vignettenzeichnern unter seinen Zeitgenossen überlegen, enthüllt er in seinen Guaschbildern als Kolorist seltene Qualitäten. Welch ein Abstand besteht zwischen jenen gekünstelten Bildern, die aus der schwerfälligen Hand der sorgfältig arbeitenden, im Schweiße ihres Angesichts sich abmühenden Deutschen Lawrenz und Freudeberg hervorgegangen sind, und diesen freien und sprühenden Skizzen Baudouins, diesen mit Terra di Siena leicht erwärmten Schatten, dieser feinen und geschmackvollen Zusammenstellung von zartem Grün, Weiß, Blau und Rosa mit jenen keck hingesetzten Strichen, die Hall in seiner Nachahmung nur ganz entfernt erreichte, und schließlich dieser im Verwaschen glänzenden, ganz einzigen Aquarelltechnik, die Fragonard übertrifft und Bonington erreicht!

Boucher liebte diesen Eidam; er liebte den Menschen und liebte sein Talent. Und Baudouin hegte für seinen Schwiegervater eine aufrichtige Verehrung. Aber es war ihm kein langes Leben bestimmt. Der alte, durch die früheren Todesfälle in seiner Familie heimgesuchte Boucher mußte sehen, wie auch noch der viel jüngere Baudouin vor ihm der Welt den Rücken kehrte und im besten Mannesalter starb. Das war 1769. Boucher, der schon seit längerer Zeit an Asthma litt, konnte vor seinen Freunden nur noch als „leibhaftiges Gespenst“ erscheinen. Er schuf jedoch immer noch Werk auf Werk, zog sich in sein Atelier, das er liebte, von allem

zurück und stürzte sich mit einer an Wut grenzenden Leidenschaft auf die Arbeit wie der Tagelöhner, der sich doppelt beeilt, wenn er merkt, daß der Abend hereinbricht. Als der Tod sich meldete, es war am 30. Mai 1770[1]), morgens um fünf Uhr, stand auf seiner Staffelei ein nicht vollendetes Bild; er bat seine Frau, es seinem Arzt Poissonier zu geben.

Boucher, der nicht prahlte, soll, wie Desboulmiers berichtet, gesagt haben, daß er die Zahl seiner Zeichnungen auf mindestens zehntausend Nummern, Skizzen oder fertige Blätter schätzte, und daß er wohl mindestens tausend Bilder, die Entwürfe und Skizzen mit eingerechnet, gemalt habe.

---

[1]) Die in Bouchers Totenschein angegebene Todesstunde, fünf Uhr morgens, zerstört gründlich die romanhafte Legende, die ihn malend vor seiner Staffelei sterben ließ.

NOTIZEN

Marmontel äußerte sich folgendermaßen über Boucher, als er die Porträts der Tischgäste entwarf, die an den Montagsdiners bei Frau Geoffrin teilnahmen:

„Boucher besaß Feuer in seiner Vorstellungskraft, aber wenig Wahrhaftigkeit und noch weniger Adel; die Grazien sind ihm nie in guter Gesellschaft begegnet; er malte Venus und die Madonna nach den Schönheiten der Kulissen; und seiner Sprache merkte man ebenso wie seinen Gemälden die Berührung mit den Sitten seiner Modelle und den Ton seines Ateliers an."

Frau Boucher war eine entzückende Frau. Man kann ihre Schönheit nach dem Porträt La Tours beurteilen, das die Ausstellung von 1737 schmückte, dann lange Zeit Eigentum der Familie Cuvilliés war und sich heute im Besitz von Frau Fozembas in Bordeaux befindet.

Der Pastellmaler zeigt sie uns als eine Frau mit blondem Haar, mit braunen, unbeschreiblich weich blickenden Augen und mit einem außerordentlich schelmischen Lächeln. Sie trägt ein viereckig ausgeschnittenes Kleid aus weißem Atlas, das mit einer Rüsche garniert ist; der Hals ist von der Spitze eines Schals leicht verdeckt, und ihre hübschen Hände in weißen, rosa gefütterten Handschuhen ohne Finger halten krampfhaft einen geschlossenen Fächer. Bouchers Frau hat nicht bloß die mit der Signatur: *uxor ejus sculpsit* versehene Platte radiert. Ich möchte

noch auf einen anderen, ziemlich seltenen Stich aufmerksam machen: er stellt Amoretten dar, die sich damit zu schaffen machen, ein ovales Wappenschild mit einem Storch und drei flammenden Herzen darüber an eine Wand zu hängen. Er ist *Jane Boucher* signiert.

Jüngst gedruckte Dokumente, sagt Mantz, geben zweimal Nachricht über Frau Boucher. Am 25. Juli 1770 wird ihr eine Pension von 1200 Livres bewilligt, „in Anbetracht der von ihrem Gatten geleisteten Dienste". Und später, als sie älter wird und es sich herausstellt, daß sie keineswegs reich ist, verdoppelt Ludwig XVI. ihre Pension.

Frau Boucher starb sehr alt, im ungeschmälerten Besitz ihrer Elastizität und bis zu ihrem Tode mit den fingerlosen Handschuhen, die wir auf dem Porträt La Tours sahen, unzertrennlich verbunden. Desmaze, der hierüber nach einer Mitteilung der Frau Nata Roux berichtet hat, erzählt, daß Frau Boucher trotz ihrem Alter fortfuhr, den Moden zu folgen, und daß sie in der Eleganz ihrer letzten Stunde darunter litt, auf ihrem Porträt sich nach der Mode einer vergangenen Zeit frisiert zu sehen. Und sie bat David, der zu ihren Freunden zählte, die Coiffure zu verjüngen. Und David konnte sich nicht besser aus der Affäre ziehen, als die Coiffure auf dem Pastell La Tours durch die zu ersetzen, die La Tour viele Jahre später der Frau Cuvilliés, Frau Bouchers eigener Tochter, gegeben hatte.

Herr von Chennevières veröffentlicht in seinen *Portraits inédits d'Artistes* einen Brief des Sekretärs des

Grafen von Tessin, namens Berch, der uns über die Beliebtheit der Malerei Bouchers in Schweden, über den Preis seiner Bilder, über die Art und Weise seiner Komposition und über die Arbeitsmethode des Meisters belehrt. Wir lassen hier den Boucher gewidmeten Abschnitt dieses Briefes (vom Oktober 1745) folgen:

„Boucher arbeitet jetzt schneller; die vier Bilder sind für Ende März versprochen. Der Preis soll ein Geheimnis zwischen Ew. Exzellenz und ihm bleiben, weil er für gewöhnlich nicht davon abweicht, sich für Bilder in dieser Größe, wenn sie sorgfältig ausgeführt sind, 600 Livres zahlen zu lassen. Geld will er erst nach Lieferung der einzelnen Stücke; er hat mir jedoch geschworen, so zu arbeiten, daß er diesmal pünktlicher fertig werden wird als mit den früheren Bestellungen (NB. Das sind die Sachen für das Schloß), die ihn ganz schachmatt gemacht haben. Nun noch ein paar postalische Fragen: wenn es die Herren Bankiers nicht erlauben, daß man einen Wechsel auf Schweden ausstellt, zur Bezahlung der fertigen Arbeiten, so ist er, wenn auch ungern, geneigt, das Geld für die Hälfte der bestellten Bilder im voraus in Empfang zu nehmen . . .“

„Ich habe Herrn Boucher meine Ideen über die Entwürfe der Sujets mitgeteilt; er hat sie nicht mißbilligt, sondern schien im Gegenteil sehr damit zufrieden zu sein. Den ‚Morgen‘ soll eine Frau verkörpern, die im Begriff ist, ihren Friseur zu verabschieden, aber noch ihr Peignoir anhat und sich mit Anschauen von allerhand Putz- und Luxussachen, die eine Modistin vor ihr ausbreitet, die Zeit vertreibt. Den ‚Mittag‘

würde eine Unterhaltung im Palais Royal anschaulich machen, ein Gespräch zwischen einer Dame und einem Schöngeist, der aus einem Band schlechter Gedichte vorgelesen hat, was die Dame langweilen mußte, so daß sie fragt, wie spät es ist; in der Ferne eine Sonnenuhr mit der Mittagslinie. Der ‚Nachmittag' oder der ‚Abend' hat uns viel Kopfzerbrechen gemacht; entweder Briefchen, die gebracht werden, um zu einem Stelldichein aufzufordern, oder Mantel, Schal, Handschuhe usw., von einer Kammerfrau ihrer Herrin übergeben, die sich rüstet, einen Besuch zu machen. Die ‚Nacht' kann durch eine ausgelassene Gesellschaft dargestellt werden, die in Ballkleidung daherkommt und sich über jemand, der auf der Straße eingeschlafen ist, lustig macht. Man könnte versuchen, die Sujets derart zu charakterisieren, daß es anginge, die vier Tageszeiten auch für die vier Jahreszeiten zu halten. Das sind, Euer Gnaden, die ersten Projekte, die Herr Boucher und ich entworfen haben; im Laufe des Vormittags wird sich gewiß noch verschiedentlich Gelegenheit finden, darüber nachzudenken, wie der Rest des Tages am besten ausgefüllt werden kann. Ich hoffe, in absehbarer Zeit ein paar Skizzen zu erhalten, die ich sofort Ew. Exzellenz schicken werde; Herr Boucher scheint zu ihrer Herstellung bereit zu sein."

Sind etwa aus diesen Projekten jene Gemälde des „Morgens", des „Mittags" und des „Abends" entstanden, die Petit gestochen hat? Oder sollten sie am Ende umfangreicheren Kompositionen nach ähnlichen Ideen, die aber nicht gestochen worden sind, haben

Platz machen müssen und in irgendeinem königlichen Schloß Schwedens verborgen sein?

Mehrere jener Köpfe in farbiger Zeichnung, die auf den Auktionen Sireul, Randon de Boisset, Conti, Blondel d'Azincourt verkauft wurden und die Boucher meistens auf sogenanntem *papier de soie* pastellierte, wie uns der Katalog Trudaine berichtet, sind oft unter der Laune einer ländlichen Verkleidung verborgene Porträts, Porträts, deren Namen nur in dem Gedächtnis der Liebhaber oder der Freunde des Modells verzeichnet waren. So erzählt Bernouilli in seinen *Lettres sur differénts sujets*, in Berlin gedruckt, im Jahre 1777 bei dem Kunsthändler Michel in Basel neun von Boucher pastellierte Köpfe, einen Fuß drei Zoll hoch und einen Fuß breit, gesehen zu haben. Er schreibt: „Diese kleine, abwechslungsreiche, unter den bekannten Pastellen dieser berühmten Hand ausgewählte Folge könnte man das *Kabinett der Schönheiten* nennen. Es sind alles Schönheiten nach der Natur gezeichnet, und zwar nach den schönsten Modellen, die in Paris glänzten; unter anderen befindet sich das Porträt der Pompadour darunter. Dieses Pastell ist signiert."

Baillet de Saint-Julien sagt in seiner *Lettre sur la peinture, 1749*, ohne dem als Theaterdekorationsmaler mit Recht hochgeschätzten Servandoni in irgendeiner Weise nahe treten zu wollen, daß man niemals schönere Bilder gesehen habe als die *Prospekte* Bouchers. Er spricht von seinen schönen Gärten, seinen malerischen

Grotten, seinen reizenden Landschaften, wo Motive aus der Umgegend von Rom und Tivoli sich in glücklicher Weise mit Motiven aus der Umgegend von Sceaux und Arcueil mischten. Er rühmt seine Dekoration des Sangar-Flusses, das fortwährende, lebendig anmutende Spiel des Wassergewölbes, den auf den Säulen des Hintergrundes reflektierten Glanz seines Lichtes, den matten, ruhig wirkenden Ton im Vordergrunde der Dekoration, das Malerische der halb in den Felsen gehauenen Säulen mit ihren wunderbaren Verzierungen an Muscheln und Seepflanzen.

Boucher hat einige erotische Bilder hinterlassen. Thoré spricht irgendwo von einer Bilderreihe, die bestellt und ausgeführt wurde, um die sinnlichen Begierden des Königs Ludwigs XV. zu entfachen. Diese Malereien existierten noch unter dem Kaiserreich in dem verborgenen Winkel irgendeines königlichen Schlosses. Was dann aus ihnen geworden ist, weiß ich nicht, kann auch über ihren Wert nicht urteilen, da ich sie niemals gesehen habe; vor ein paar Jahren jedoch ist es mir vergönnt gewesen, bei dem Baron von Schwiter eine andere Probe dieser erotischen Malerei zu studieren; was ich sah, war wohl sicherlich eins der kühnsten und schlüpfrigsten Bilder, als Dekorationsstück von selten harmonischer Wirkung.

Es stellt eine Frau auf ihrem Sitzbade dar. Von einem Hintergrund aus gelblichen Bettvorhängen, die indischem Seidenkattun nicht unähnlich sehen, hebt sich die Gestalt ab, den Kopf ein wenig ins Profil gedreht

und mit einem auf den Beschauer gerichteten Blick. Ihre Haare sind von einem schwefelgelben Tuch eingerahmt; ihr sehr tief ausgeschnittener Schlafrock ist rosarot und das entzückend perlmutterartig schimmernde Fleisch ihres Busens und ihrer Arme entschlüpft hier und dort einem Durcheinander weißer Wäscheteile, der violetten Rüsche am Ausschnitt ihres Leibchens oder dem zarten Violett ihrer Hemdschleifen. In dem Halbschatten, der den unteren Teil ihres Körpers einhüllt, wirkt ein lichter Fleck auf einer Schenkelrundung wie ein Sonnenstrahl, der auf der Haut sein Schläfchen macht. Dann wiederholen sich in diesem von Begierde zitternden Schatten noch einmal die violetten und rosa Töne, jene auf den Strumpfhaltern, diese auf den Pantoffeln an den Füßen. Eine zum Teil von einer Stuhllehne verdeckte Kammerzofe bringt Wäsche, die in eine Ambranuance getaucht ist und von der sich das zarte Grün ihres Brustlatzes und die Röte ihrer Wangen sehr geschmackvoll abheben. Unter dem Sitzbade macht eine Katze einen Buckel.

Mit diesen Malereien ist in fast dezenter Weise jene *ruhende nackte Frau auf einem Sofa mit weichen Seidenkissen* verknüpft, die Demarteau farbig radiert hat und die ein Gegenstück bildete zu einer marmornen Jo und zu einer schlafenden Antiope von Vanloo in jenem Kabinett, dessen Bestimmung Herr von Menars in einem seiner Briefe an Natoire leicht erraten läßt. „Ich muß hinzufügen, daß ich, da dieses Kabinett *sehr klein und sehr warm* ist, darin nur Nacktheiten haben will.“ (Brief vom 14. März 1753, von Herrn Lecoy de la Marche veröffentlicht.)

Über den Salon von 1769, die letzte Ausstellung Bouchers, schreibt Diderot Folgendes: „Der alte Athlet hat nicht sterben wollen, ohne sich noch einmal in der Arena dem versammelten Volke zu zeigen . . .“

„Man hätte am Rande dieses Bildes (Zigeuner auf dem Marsche im Geschmack des Benedetto Castiglione) einen jener Possenreißer aufstellen sollen, die man an den Eingängen der Jahrmarktsbuden sehen kann, um den Ausrufer zu spielen: »Nur herein spaziert, meine Herrschaften, hier ist zu sehen der größte Spektakelmacher!«“ (Salon von 1769, veröffentlicht in der Revue de Paris.)

Der folgende an Favart adressierte Brief Bouchers ist in der Isographie wiedergegeben:

Ich bin erstaunt, daß der Abbé de la Garde Ihnen nicht geschrieben hat. Ich werde ihm mitteilen, wie begierig Sie sind, Nachrichten von ihm zu bekommen. Er ist jetzt ein Hofmann. Man hat ihm das Amt Peronets in den Privatgemächern zum Zeichnen der Moden übertragen; er hat sein geistliches Gewand abgelegt und stolziert gegenwärtig in der Perücke mit Uhr- und Schlüsselkette und dem leichten Galanteriedegen an der Seite einher. Die Frauen werden darüber den Kopf verlieren, und ich bin wegen Frau Boucher nicht ohne Besorgnis. Bitte empfehlen Sie mich bestens Frau Favart und leben Sie wohl, lieber Freund. Ich umarme Sie von ganzem Herzen und bin stets Ihr sehr ergebener und gehorsamer Diener

Paris, am 17. August 1748. *BOUCHER.*

Herr Etienne Charavay meint, daß die Handschrift dieses Briefes Bouchers Frau gehören müsse; sie soll für gewöhnlich die Briefe des Malers geschrieben haben. Und der einzige wirklich von Bouchers Hand herrührende Brief, der bis jetzt bekannt geworden ist, soll der im *Inventaire des autographes* des Herrn Benjamin Fillon eingetragene Brief sein, den ich nach dem im Katalog veröffentlichten Faksimile abgeschrieben habe:

Ich habe vergessen, Sie nach den bei Bertelard befindlichen Stücken zu fragen und Ihnen für die kleine Standrede zu danken, die Sie ihm gehalten haben. Ich hoffe, er wird jetzt exakter sein.

Ich war gezwungen, ein Abführmittel zu nehmen. Und habe erst heute ausgehen können.

Wie gesagt, ich brauche meine Stücke wirklich notwendig. Ich bitte, Madame meiner Hochachtung versichern zu dürfen.

Ich habe die Ehre, lieber Herr, mit einer unauslöschlichen Dankbarkeit Ihnen als Freund verbunden zu sein.

DER CHEVALIER BOUCHER.

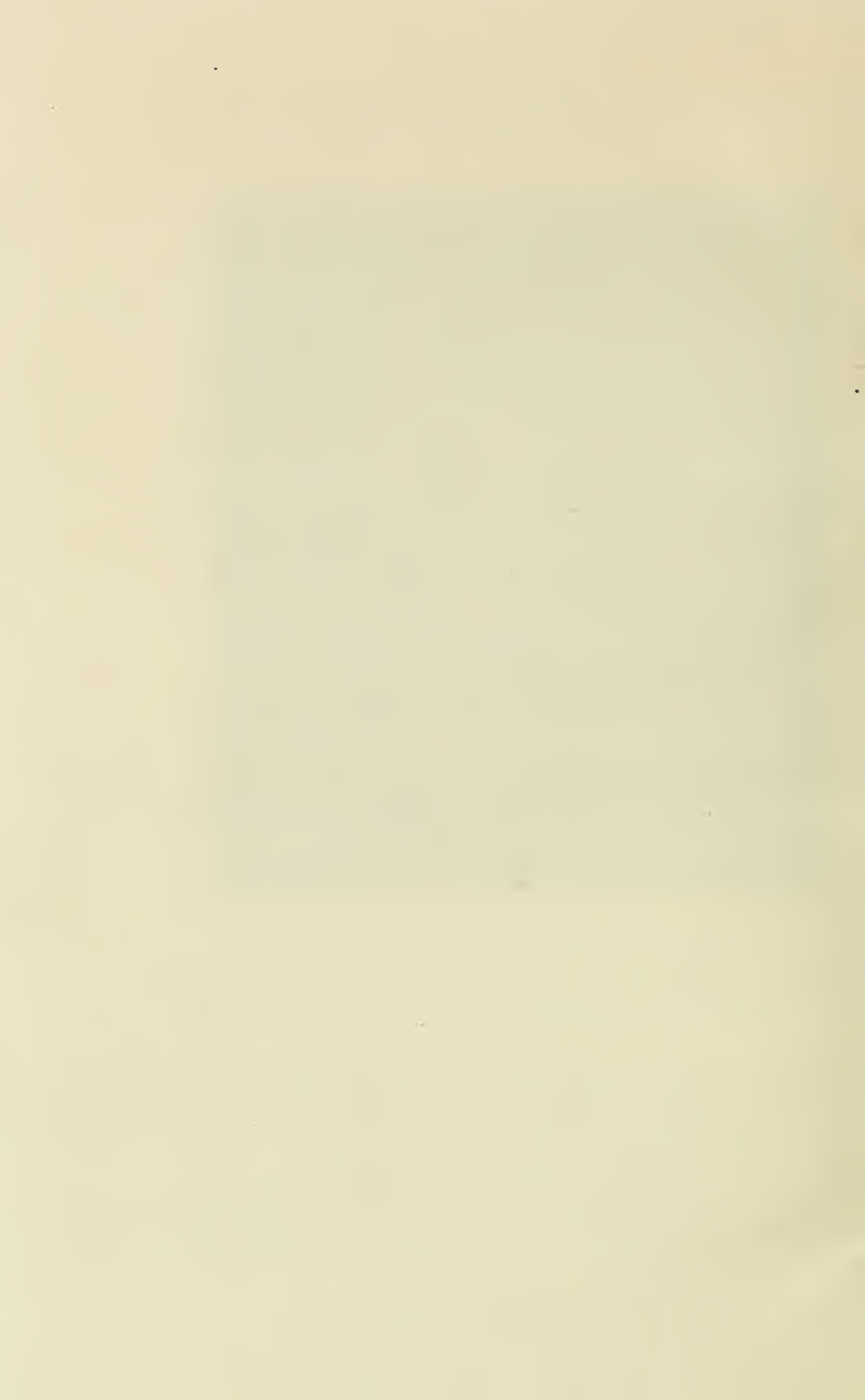
Paris, am 4. Juli 1761.

Dieser Brief ist ebenfalls an Favart gerichtet. Er ist deshalb merkwürdig, weil er zeigt, daß der Maler seine Briefe mit *Chevalier Boucher* unterschrieb.

Desvosge berichtet, eines Tages, als er im Atelier Deshayes den *Raub der Sabinerinnen* von *Poussin* betrachtete, habe sich Boucher, Deshayes' Schwiegervater, den Devosge bei Couston kennen gelernt hatte, dem jungen, vor dem Werk des Meisters ganz im An-



François Boucher *Badende*



schauen versunkenen Künstler mit folgenden Worten genähert: „*Sie finden das wohl sehr schön?*“ Worauf der junge Künstler antwortete: „Ich kann nicht müde werden, es zu bewundern.“ Darauf habe Boucher erwidert: „*Mein lieber Freund, trachten Sie davon mehr zu profitieren als ich.*“ (Eloge de Devosge, von Bremiet-Monnier, Dijon 1813.)

Boucher blieb sein ganzes Leben lang jung, sehr jung, und als Natoire von Rom aus in einem Brief an Antoine Duchesne nach seinen alten Pariser Freunden fragt, erkundigt er sich, ob Boucher auch *ganz vernünftig* sei.

Und das Werk BAUDOUINS! Könnte man es nicht in jener Mappe freier und lockerer Zeichnungen vermuten, die in dem Buch über die wahre Manon Lescaut des achtzehnten Jahrhunderts, im Thermidor, der galante Held des Romans sich in sein Bett bringen läßt, um sich zu zerstreuen und sich über die Untreue seiner Mätresse Rosette zu trösten?

Die Moralisten sind energisch über Baudouin hergefallen, vom Verfasser der Nonne bis zum letzten Kunstkritteler. Alle haben sie mit entrüsteten Worten die Unsittlichkeit seines Werkes gebrandmarkt. Warum so viel Nachsicht gegen den Liebesrausch der mythologischen Malerei und eine so große Strenge gegen den Liebesrausch der Genremalerei? Und warum äußern sie sich ferner mit so wilder Wut über die Sünden eines

Genres, die die selben Moralisten so leicht einem La Fontaine und den *novellieri*, die derselbe Diderot so leicht seiner Prosa verzeiht?

Ich für meinen Teil bin Baudouin dankbar dafür, daß er uns Amor in Klitanders Hauskleid geschildert hat, daß er uns all die flüchtigen Neigungen, Launen, Proben, all die geheimen Freuden und Schliche und Zusammenkünfte, die Liaisons, die eine Nacht nicht überdauern und zwischen den Gliedern einer Gesellschaft des „Augenblicks" geknüpft zu sein scheinen, besser als Memoiren und Romane vermittelt hat. Ich bin ihm dankbar dafür, daß er uns die Liebe der Zeit mit ihrer unverhüllten Wollust, in ihrem sinnlichen Milieu, als eine Art lebendiges Schauspiel, dem wir unmittelbar beiwohnen, vorführt. Und ich sage es ganz offen, ohne mich zu schämen, wenn Baudouins Werk nicht vorhanden wäre, wenn all die freien, lockeren Bilder, *les quatre Parties du Jour*, *l'Epouse indiscrète*, *l'Enlèvement nocturne*, *le Fruit de l'Amour secret* usw. nicht existierten, so würde in der Sittengeschichte des achtzehnten Jahrhunderts eine große Lücke klaffen. Und wenn wir ferner nicht die Stiche *Le Danger du Tête-à-Tête* und *Le Carquois épuisé* besäßen, wie sollten und könnten wir uns da überhaupt eine Vorstellung machen von jener wollustschwangeren Atmosphäre, die aus den Vorhängen, aus den Sinnlichkeit atmenden Windungen der Möbel aufsteigt, aus der schwülen nächtlichen Stimmung dieser nur von einem verglimmenden Kaminfeuer erleuchteten Zimmer, in deren matter Helligkeit toll verliebte Silhouetten, hier

und dort grell von einem Strahl getroffen, hin und her huschen?

Das Talent, mit dem Baudouin aus einem recht gewöhnlichen Gewerbe eine originelle Kunst gemacht hat, ist durchaus nicht so verachtenswert, als man glauben möchte, und die leichte Verkörperung, die der Maler mit der Gouaschtechnik seinen liebe- und wollustdurchzitterten Phantasien gegeben hat, ist fast eine selbständige Schöpfung. Baudouins Verdienst und jener Wert und Nachdruck, welcher der französischen Gouaschmalerei des achtzehnten Jahrhunderts im Jahre 1763 die Pforten der Akademie erzwang, liegt darin, der steifen und harten Malerei auf Goldgrund, wie die italienischen Aquarellmaler sie übten, die *guazze* entrissen, ihr durch Ungezwungenheit und Geist des Pinselstrichs ganz neue Seiten verliehen zu haben, sie in der *vaghesse* einer flotten koloristischen Ölstudie vorzutragen, die nichts mit der kalten Glätte der Miniatur gemein hat, ihr unmittelbares Leben eingehaucht und über sie die Scherze eines schalkhaften, übermütigen Pinsels ausgeschüttet, sie aus feinen Fäden eines dünnen und kecken Lichtes gesponnen zu haben, die den Kratzern eines Schlittschuhes auf dem Eise nicht unähnlich sind, sie mit einem Sprühfeuer bisher unbekannter Töne ausgestattet, kurz, jene auf die zarten und heiteren Dinge und Farben des Jahrhunderts so trefflich passende Malerei geschaffen zu haben, eine Malerei, die mit ihm auch wieder ausstirbt. Von Baudouin, dem ersten und bedeutendsten Maler-

Könner aller Guascheurs, stammt das ganze liebenswürdige Völkchen französischer und schwedischer Künstler, jene Pariser Werkstatt emsiger und feiner Hände ab, die mit den duftigsten Farben entzückende Sachen schufen: sowohl Lavreince, als auch das jüngst wiederentdeckte Talent Hoins, schließlich auch Taunay und Moreau der Ältere, dieser Landschafter mit den entzückend grünen Parken, die anmuten, als hätte die kunstgeübte Hand einer Flora ihr Füllhorn über sie ausgeschüttet. Endlich nicht zu vergessen Hall, der in seiner Jugend farbige Radierungen machte, Kompositionen von Baudouin aquarellierte und bei dieser Arbeit einen aufdringlichen Ton annahm, den er später auf seine in Miniatur ausgeführten Porträts übertrug.

Der *Philotechne français*, wie eine Sammlung merkwürdiger Lobreden, Kritiken und Anekdoten heißt, rühmt im Jahre 1766 die Schönheit der beiden Töchter Bouchers, der Frau des Malers Deshayes und der Frau des Malers Baudouin.

Eine Eigenschaft besitzt Baudouin in hervorragendem Grade, nämlich ein großes Geschick in der Inszenierung seiner kleinen Sujets. In der Welt der Klein- und Feinmalerei gibt es wohl keinen zweiten, der wie er die Linien einer Komposition klug, geschmackvoll und einheitlich zusammenfügt, der wie er dieser Komposition Gleichgewicht, Harmonie und glückliche Gruppierung gibt. Übrigens bleibt Baudouin hierin lange Zeit ein Suchender, das bezeugt die kleine, in den Mappen des Louvre aufbewahrte Skizze zu *Fruit de*

l'Amour secret; es wimmelt von Abänderungen und Verbesserungen darauf; das bezeugt ferner jene Gouasch der *Epouse indiscrète* in meinem Besitz, wo die Frau in aufgerichteter Stellung viel weniger gelungen ist in der Bewegung, als die niederkniende Frau, womit er auf der Gouaschradierung die Komposition abgeändert hat. Und sicherlich verdankt der beste Kompositeur unter den Vignettisten, Moreau, diese Seite seines Talentes dem Studium der Kompositionen Baudouins und den Radierungen, die er danach machte. Man findet bei ihm sowohl das für die Duoszenen Baudouins charakteristische Ebenmaß in der Verteilung, als auch die auf halber Höhe in dasBild fallende Beleuchtung, die die ganze Mitte der Szene von der Seite, wie aus dem Scheinwerfer einer Laterna magica, trifft.

Der Stich *Le Modèle Honnête* öffnet uns die Tür der Ateliers, in denen die Genremalerei der Zeit tätig ist. Das sind Räume, die nicht nach ernster Einfachheit streben, hier macht sich eine laute Verachtung für kahle Wände und ein völliges Unbekümmertsein um das klare, graue, gleichmäßige Nordlicht geltend. Es sind vielmehr freundliche, mit allerhand Kunstgegenständen reizend ausgestattete Zimmer; unter der Decke zieht sich ein in Marmor oder in einem anderen Material gearbeiteter Fries entlang, durch das große Fenster strömt der Sonnenschein ungehindert herein, dem Modell steht ein Kanapee aus vergoldetem Holz zur Verfügung und auf einem Schmuckschränkchen von

Riesener blühen in einer Sèvresvase, die ein Gouthière mit mattgoldenen Ornamenten bemalt hat, ein paar herrliche Rosen.

Zum Schluß erwähnen wir noch einmal, daß es keinen Maler gibt, der auf Grund von Dingen, die fälschlicherweise unter seinem Namen verkauft werden, so verleumdet worden ist wie Baudouin. Es findet keine Winkelauktion statt, die nicht Ölgemälde in ihrem Katalog verzeichnet hat unter dem Namen dieses Gouascheurs, der sein ganzes Leben lang nur ein Gouascheur gewesen und in keinem einzigen alten Katalog anders als mit Aquarellen vertreten ist. Aber wer hat davon eine Ahnung? Es muß in der Tat ärgerlich wirken, daß ernste Sammler diese faden und üblen Malereien für authentisch halten und sich mit einem gewissen verächtlichen Mitleid an der Wertschätzung, die man Baudouin entgegenbringt, und an dem Geschmack, den man seinen Aquarellen abgewinnt, weiden. *So ein jämmerlicher Geschmack*, oder Ähnliches muß man hören! Die Ärmsten! Sie haben ja niemals einen echten Baudouin gesehen; ebensowenig einen echten Baudouin in Gouasch als in Öl. Sonst müßten sie wissen, daß dieser französische Kolorist niemals weder fade rosige Malereien noch Miniaturen gemacht hat, sondern daß es stets sein Bestreben gewesen ist, mit seiner Technik die Kraft, Wärme und Solidität einer Skizze zu erreichen, ja selbst einen der wesentlichsten Züge der Öltechnik, das naß auf naß Malen, auf seine Technik zu übertragen. Dann müßten sie wissen, daß er immer nur Umrisse, sozusagen sehr reiz-

volle, manchmal etwas gesuchte Skizzen, Farbenwirkungen eines Gemäldes, durch die Gouaschtechnik vermittelte Andeutungen, worin nichts von dem kleinlichen Pinsel eines Lavreince zu spüren ist, gegeben hat. Nach diesen Teufelsleistungen von Skizzen wurden viele jener bekannten, wollustatmenden, aber bei aller subtilen Ausführung doch höchst spaßigen Stiche radiert — übrigens ein Wunder, das man zu würdigen wissen muß — was als erwiesen gelten kann, seit man vor einigen Jahren auf der Auktion Gigoux Moreaus Zeichnungen zum „Monument du Costume" hat betrachten können; jene leicht angedeuteten Szenen, jene braun getuschten Umrisse, jene Träume, jene Wolken, denen die geschickte und intelligente Stecherkunst des achtzehnten Jahrhunderts eine feste Linie, eine kräftige Modellierung und eine greifbare Verkörperung gab.

Schließlich noch eine bemerkenswerte Tatsache. Außer all den beliebigen Malereien, die von vornherein den Stempel der Unechtheit tragen, haben auch die Blätter Baudouins, deren Echtheit nicht bezweifelt werden kann, fast nichts mehr von ihm, so viel und so oft hat man sie übermalt, verständnislos ergänzt, albern ausgeschmückt. Man findet wohl noch in dieser oder jener Ecke ein Möbeldetail, ein Kostüm, das seinen Pinsel verrät, alle anderen Dinge jedoch, und zwar immer die Gesichter, sind von einer anderen Hand, einer höchst jämmerlichen Hand. Eine Erklärung hierfür ist leicht gefunden. Bei dem Mißkredit, in den die französische Schule geraten war, hat sich die Gouasch, die zarteste aller Malereien, den zerstörenden Ein-

wirkungen der Luft nicht ebenso entziehen können wie etwa eine Rötel- oder eine Silberstiftzeichnung. Sie hat sich nicht gegen Risse und Sprünge oder gegen ein Abblättern und Feuchtwerden schützen können. Sie hat daher oft Beschädigungen dieser oder ähnlicher Art aufweisen müssen. Daher die vielen auf den Blättern vorgenommenen Verbesserungen, und zwar Verbesserungen nach dem Geschmack der Amateure, die in den ersten Jahren des Jahrhunderts keineswegs Kunst-, sondern Zotensammler waren. Diese Leute lieben freilich nur die größten Deutlichkeiten und würden niemals einen in seiner koloristischen Eigenwilligkeit mit künstlerischem Feingefühl halb ausgefüllt gelassenen echten Baudouin gekauft haben. Es bestanden also ganz alberne und geschmacklose Verbesserungsgelüste, die über diese zarte Malerei herfielen und alles in ihr miniaturartig auspinseln ließen. Ich hatte diese Beobachtung schon an dem *Coucher de la Mariée*, den Roqueplan auf der Auktion Tondu kaufte, gemacht. Ich fand darauf eine echte Untermalung von der Hand Baudouins mit einigen Details; die Pendule auf dem Kamin z. B. schimmerte durch die Arbeit des Restaurators durch. Jetzt hat sich mir diese Beobachtung auf der Auktion des Barons Vincent zu einer unumstößlichen Tatsache gefestigt.

Auf dieser Auktion, der ersten des Jahrhunderts, die mehrere Baudouins enthielt, habe ich nur einen einzigen gefunden, der ohne Übermalung war und unstreitig ganz und gar von ihm selbst herrührt. Das ist die *Epouse indiscrète*. Auf der *Soirée des Tuileries* ist von Baudouins

Malerei nur die Hand des Kavaliers mit der Rose und die langen Handschuhe der Frau, die sich von der Bank erhebt, unberührt geblieben. Auf *La Nuit* gehört dem Gouascheur nur die allerliebste tonfarbene Amorstatue; die beiden kleinen Figürchen sind entsetzlich übermalt; ebenso alles andere.

Um mich kurz zu fassen: seit ich sammle, seit ich keine Auktion versäume und bei allen Kunsthändlern suche und stöbere, habe ich niemals einen fertigen Baudouin gesehen, oder besser gesagt einen, der die peinlich genaue Ausführung eines Lavreince, Hoin oder Freudeberg zeigte.

Dann habe ich unter allen Baudouins, die mir untergelaufen sind, nur fünf herausgefunden, an deren unbedingte Echtheit ich glaube. Das sind 1. eine Bleistiftzeichnung in den Mappen des Louvre; sie ist die flüchtige Skizze zu *Fruit de l'Amour secret*; 2. *L'Epouse indiscrète*; Auktion des Barons Vincent; 3. eine in meinem Besitz befindliche Wiederholung desselben Sujets, die Frau jedoch emporgerichtet auf denPolstern, ein erster flüchtiger Kompositionsversuch; 4. *le Précepteur*, gestochen unter dem Namen *le Matin*; das entzückendste, lustigste Aquarell, das man sich denken kann; 5. *Les Soins Tardifs*, eine dadurch besonders merkwürdige Gouasch, daß mit Wasserfarbe eine der Öltechnik ähnliche Wirkung angestrebt ist. *Le Matin* und *Les Soins Tardifs* erwarb ich auf der Auktion Tondu.

Einem Teil der Abbildungen liegen Kohledrucke von Braun, Clément & Cie. in Dornach zugrunde. - Einige Bilder sind nach Photographien von F. Bruckmann A.-G. und Franz Hanfstaengl in München sowie von Kuhn in Paris. Drei Abbildungen sind dem Werk „La Tour, Der Pastellmaler Ludwigs XV.“ (R. Piper & Co. in München) entnommen.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Band I:

Band II:





